

Pour une esthétique du plan-séquence dans *Le Voyage des comédiens* de Theo Angelopoulos

Élie Castiel

Mémoire présenté à

l'École de cinéma Mel Hoppenheim

comme exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (études cinématographiques)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Octobre 2003

© Élie Castiel, 2003

National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 0-612-83941-9

Our file Notre référence

ISBN: 0-612-83941-9

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

Canada

SOMMAIRE

La thèse proposée cherche à discourir principalement sur l'apport du plan-séquence dans le cinéma de Theo Angelopoulos en prenant comme défense les textes étudiés et parmi les films de l'auteur, *essentiellement* son plus abouti, *Le Voyage des comédiens* (*O Thiassos*, 1975). Ce choix, intentionnellement arbitraire, a pour but de concilier l'œuvre en question en faveur des exigences humanistes et des concepts esthétiques d'Angelopoulos.

La majorité des écrits sur d'Angelopoulos l'ont été en langue grecque, bien entendu, mais peu dans d'autres. On en retrouve en italien, en français et étrangement, en slave. Le milieu cinéphilique et les théoriciens du cinéma anglo-saxons commencent à le découvrir grâce aux textes d'auteurs-essayistes et historiens du cinéma tels que Andrew Horton, David Bordwell, Dan Georgakas, Michael Wilmington, Fredric Jameson, Yvette Biro et Gerald O'Grady. Par contre, tout en constatant qu'ils possèdent tous une forte connaissance du sujet étudié, il n'en demeure pas moins que ces auteurs, à l'exception de David Bordwell, ont rarement abordé le caractère ambivalent et conciliateur du plan-séquence, préférant se pencher, la plupart du temps à juste titre, sur l'aspect narratif du répertoire *angelopoulossien*.

REMERCIEMENTS

Il était indéniable qu'en décidant de rédiger un mémoire sur un aspect particulier du cinéma d'Angelopoulos, et plus particulièrement sur son concept du plan-séquence, l'entreprise, aussi louable soit-elle, se heurterait à de nombreux obstacles, principalement ceux liés au phénomène du temps.

La conception et la recherche se sont effectuées par voies souvent discordantes. À force d'écouter de multiples interprétations sur le sujet, on finit par se retrouver devant un amoncellement d'idées parfois préconçues et diamétralement opposées. Tout s'est finalement bien passé, notamment aux dernières étapes de la production.

Je voudrais remercier le Dr. Peter Rist (mon directeur de mémoire) pour ses nombreux et édifiants encouragements, sa persévérance, son professionnalisme et son intégrité à élucider certains éléments clé du travail, et tout particulièrement sa grande patience.

Pour l'approbation de ce document, je tiens à remercier le comité de lecture composé de messieurs Peter Rist, Maurice Elia et madame Rosanna Maule. Je suis également reconnaissant envers tous les professeurs impliqués dans mes cours de maîtrise : Dr. Catherine Russell, Dr. Martin Lefebvre, Dr. Carole Zucker et Dr. Mario Falsetto. Sans oublier madame Oksana Dykyj, du département IITS de l'Université Concordia, qui a eu la grande gentillesse de recommander ma candidature au programme de maîtrise en études cinématographiques. Et bien entendu, Dr. Tom Waugh, qui a toujours soutenu mon projet en me poussant sans cesse à ne pas abandonner.

La rédaction de ce mémoire a été une expérience inoubliable malgré toutes les difficultés qui se sont présentées à cause, essentiellement, de mon manque de disponibilité à temps plein. Parallèlement, j'ai dû composer avec mes fonctions de rédacteur en chef de la revue *Séquences* et mon travail de chargé de cours à l'Université de Montréal. Somme toute, je ne regrette rien.

Je souhaite que ce mémoire puisse éclairer le lecteur sur le travail fascinant d'un des plus importants réalisateurs de l'Histoire du cinéma.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1. Theo Angelopoulos, cinéaste	5
2. La Politique des auteurs et la <i>morale du plan</i>	10
3. Le plan-séquence	15
I. POUR UNE GENÈSE DU VOYAGE DES COMÉDIENS	23
II. LE VOYAGE DES COMÉDIENS OU L'ESQUISSE D'UN ITINÉRAIRE EN FORME DE LONGS PLANS	30
III. DU CÔTÉ DE CHEZ JANCÓS ET DE BRECHT	48
1. En regardant par la fenêtre ou la dualité du discours	58
2. Quatre monologues en quête de lumière	64
1922 : « JE ME SOUVIENS »	64
1944 : « LE DEUIL SIED À ÉLECTRE »	66
1947 : « L'ACTE DE RÉSISTANCE A SES PROPRES RAISONS »	69
1917-1947 : « LE POÈTE A DIT... »	72
CONCLUSION	79
BIBLIOGRAPHIE	84
FILMOGRAPHIE (longs métrages).....	87

Pour une esthétique du plan-séquence dans
Le Voyage des comédiens
 de Theo Angelopoulos

INTRODUCTION

En 1970, Theo Angelopoulos réalise *La Reconstitution (Anaparastassi)*, un premier long métrage qui annonce déjà sa démarche esthétique particulière et qui se perpétuera tout au long de sa carrière. De tous les cinéastes grecs contemporains, Angelopoulos est celui qui a le plus énergiquement formulé la syntaxe filmique, notamment par le biais de l'utilisation du plan-séquence comme métaphore du mouvement perpétuel de l'Histoire et de la quête existentielle de l'individu.

De cette proposition intellectuelle engagée, émane un regard sur le monde et sur le cinéma en tant qu'outil de conscientisation à la fois social, politique et personnel. Mais ce qui se dégage surtout de cette hypothèse, c'est que dans l'ensemble, l'œuvre d'Angelopoulos mêle la circularité des concepts fondamentaux du plan aux préoccupations socio-politiques et existentielles issues de l'idiosyncrasie moralement assumée du cinéaste.

De par son aspect purement fonctionnel, le plan-séquence suggère la notion de *continuité*, attribuant ainsi au concept « temps », une particularité durable. Force est de souligner l'apport d'André Bazin dans ce domaine. Dans son étude « L'évolution du langage cinématographique » faisant partie de l'ouvrage *Qu'est-ce que le cinéma ?*, l'auteur octroie au plan-séquence un pouvoir *actif* en prenant comme exemple *The Magnificent Ambersons* d'Orson Welles :

Il est évident, à qui sait voir, que les plans-séquences de Welles dans *Magnificent Ambersons* ne sont nullement l'enregistrement passif d'une action photographiée dans un même cadre mais, au contraire, que le refus de morceler l'événement, d'analyser le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique.¹

Si d'une part, des cinéastes comme Alfred Hitchcock utilise cette technique, dans *Rope*, par exemple, pour donner l'impression d'un film tourné en un seul plan-séquence, Angelopoulos donne à cette façon de rassembler les images une dimension et une intensité temporelles qui confirment sa durabilité, son aspect flexible et ses multiples interprétations.

Sur ce point, le plan-séquence tel qu'envisagé par Theo Angelopoulos renvoie à une esthétique filmique proposée par des cinéastes et des théoriciens du cinéma durant les premières décennies du 7^e Art. Nous pouvons donc confirmer que le cinéaste grec *n'est pas* le précurseur de ce mode de filmation, mais que par contre, il a su lui imposer une variante particulière, un équilibre sain et un rythme solennel. L'essayiste et théoricien Bordwell est bien précis lorsqu'il rappelle les préoccupations de ceux qui ont précédé Angelopoulos :

Other Hollywood offerings confirmed the importance of Welles's and Wyler's innovation ². Deep focus and the long take seemed to define the future of cinema. Hitchcock's *Rope* (1948), consisting of a mere eight shots, suggested that far from being the essence of cinema, editing could be almost completely suppressed. Now a film could be rendered suspenseful and expressive solely through a choreography of characters and camera.³

Le parcours discursif et esthétique du cinéma d'Angelopoulos se transforme de film en film même si à chaque fois, il force le spectateur à deviner les références à ses

œuvres antérieures. Car à chaque fois aussi, Angelopoulos refait son propre cinéma où passé et présent se confondent, s'opposent, s'enchevêtrent et s'entremêlent pour raconter l'Histoire et le cinéma.

Chez Angelopoulos, le plan-séquence, issu d'un choix esthétique volontaire et inconditionnellement assumé se présente comme un catalyseur discursif du film. Il n'est plus simplement qu'instrument technique, mais il contribue également à situer le récit, à le transformer, à le transcender. Sur ce point, Christopher Williams identifie le caractère réaliste de ce type de plan :

Another of the technical services which have been seen as either inherently more realistic or else as "promoting more realism" is the sequence shot, derived from the French *plan-séquence*, and meaning the use of a single shot, whether still or moving, without cutting, for the entire duration of a section, or scene of the film... Its very "artificiality" (in comparison with more traditional methods of editing) can allow the director to entertain by playing openly with the communicative structure of the film-making process (ie. to acknowledge that the film is part of the language-system), while still retaining the "earlier", more documentary style connotations of the long-lasting take.⁴

Mais c'est sans contredit André Bazin qui fait figure dans la définition à la fois intellectuelle et pratique de la notion de plan-séquence. Si on prend pour acquis que ce type de plan prédispose, selon le cas, un *refus* du montage, force est d'admettre que la théorie *bazinienne* demeure, jusqu'à nos jours, fort pertinente. Dans le chapitre « Montage interdit » du premier tome de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Bazin donne comme exemple un film pour enfant, *Le Ballon rouge* (1956), pour argumenter sur le bien fondé de l'absence de montage comme prise de position dans l'élaboration d'un produit filmique. Il déclare que...

Le montage, dont on nous répète si souvent qu'il est l'essence du cinéma, est dans cette conjoncture le

procédé littéraire et anti-cinématographique par excellence.⁵

Si on se base sur cette perspective, le refus catégorique du montage permettrait sans doute au plan de se situer dans le « simple respect photographique de l'unité de l'espace » (idem). Le montage n'existerait-il donc pas ? Selon Bazin, il ne peut être utilisé et accompli que dans des lignes de démarcation bien précises, faute de quoi le spectateur ne peut avoir recours à son imagination... (« Il faut que l'imaginaire ait sur l'écran la densité spatiale du réel. »)⁶

Mais cette théorie, si appropriée soit-elle, ne peut s'appliquer que lorsque l'essentiel d'un fait dépend d'une présence de deux ou plusieurs éléments de l'action. Lorsque le sens de l'action ne dépend plus de la proximité physique de ces facteurs, le montage reprend sa véritable fonction. Le refus du montage (essentielle à l'élaboration du plan-séquence) peut cependant être un choix propre au réalisateur. Certains films auraient pu bénéficier d'un montage plus régulier. Bazin cite en exemples Welles et Hitchcock :

Quand Orson Welles traitait certaines scènes des *Ambersons* en plan unique et quand il morcelle au contraire à l'extrême le montage de *Mr. Arkadin*, il ne s'agit que d'un changement de style qui ne modifie pas essentiellement le sujet. Je dirai même que [*Rope*] de Hitchcock pourrait indifféremment être découpé de façon classique, quelle que soit l'importance artistique que l'on peut légitimement attacher au parti adopté.⁷

De quelle façon cette hypothèse du montage ou plutôt de son absence se rapporte-t-elle au plan-séquence dans le cinéma d'Angelopoulos et plus particulièrement dans *Le Voyage des comédiens* ? Dans une entrevue accordée à Michel Ciment de la revue *Positif*, Angelopoulos justifie son refus du champ-

contrechamp (donc de la coupe), voir même du gros plan, et son utilisation du plan fixe dans une perspective espatiotemporelle...

Je fais soit des grands mouvements d'une caméra qui embrasse beaucoup d'éléments et qui crée à l'intérieur même du plan une dialectique entre les différents éléments, ou alors j'utilise le principe du plan fixe et l'espace off, c'est-à-dire que plusieurs actions entrent dans le champ ou en sortent.⁸

Il y a donc, dans le plan-séquence angelopouloussien, la notion d'intégration, de rassemblement logique de plusieurs éléments visuels et narratifs en un seul plan, d'unité donc de pensée. Ce choix, ne serait-il pas d'ordre idéologique ?

1. Theo Angelopoulos, cinéaste

*Whatever I have done, whatever has managed to come out into the light, is me. This is what counts, independently of recognition, awards, honours... I don't make films to please anyone... For people like me, films are simply a way of life. When I talk about my life, I have to talk about my life 'in film'. That is, filmmaking is my second life, a parallel life. I like Faulkner's words that the world was created to become a novel. So in my case, I like to believe the world was created to become a film.*⁹

Par cette épigraphe, Theodoros Angelopoulos, dit Theo Angelopoulos, définit ainsi son cinéma. Et pourtant rien ne semblait prédisposer ce fils de parents issus du Péloponnèse rural à une carrière cinématographique. Selon le théoricien est spécialiste du cinéma d'Angelopoulos, le cinéaste grec appartient à la première

génération d'intellectuels grecs citadins avec des racines rurales. Né en 1936, et contrairement à la plupart de ceux de sa génération, Angelopoulos se fait le défenseur de ses origines, explorant de film en film ses aspects les plus humanistes et pacificateurs.

Après des études de droit, Angelopoulos suit des cours à l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques), à Paris. De 1964 à 1967, il est critique de cinéma au quotidien grec *Allagi*. Entre-temps, en 1965, il entreprend la réalisation d'un long métrage documentaire, *Forminx Story*, qui ne sera jamais achevé. Il quitte ensuite le milieu de la presse écrite et réalise un premier court métrage, *L'Émission* (*I Ekpombi*, 1968). Deux ans plus tard, en 1970, il réussira à convaincre un jeune producteur, George Papalios, de financer son premier long métrage. La surprise est de taille lorsque *La Reconstitution* reçoit le Grand Prix au Festival de Thessalonique la même année. Avec ce film, on constate déjà la démarche idéologique particulière de l'auteur dont la singularité s'oppose farouchement au conformisme du cinéma grec de l'époque, même si certains collègues du cinéaste tentent, eux aussi, de renouveler les codes cinématographiques ambiants. On pense notamment à Nikos Koundouros et des nouveaux venus qui ont pour nom Dimitris Kollatos et Pandelis Voulgaris.

Entre 1972 et 1977, Angelopoulos tourne *Jours de 36* (*Meres tou 36*, 1972), *Le Voyage des comédiens* et *Les Chasseurs* (*I Kinighi*, 1977). Cette trilogie a ceci de particulier qu'elle constitue un regard sur l'histoire de la Grèce contemporaine (deuxième moitié du siècle dernier), regard d'autant plus lucide par son approche à la fois dialectique et didactique, proche des allégories de Jancsó et du théâtre brechtien.

Le plan-séquence est ici privilégié non pas comme simple accessoire filmique, mais comme moyen de situer de subtiles variations sur le rapport espace-temps.

En 1981, Angelopoulos signe *Alexandre le Grand* (*Meghalexandros*, 1980) fable sereine et par moments pudique sur un bandit justicier aimé du peuple, figure presque légendaire qui, par excès de pouvoir, devient mégalomane. Encore une fois, Angelopoulos a recours à l'Histoire pour cerner les revers de ses contemporains. Ensuite, ce sera *Le Voyage à Cythère* (*Taxidhi sta Kythira*, 1984) où un vieux combattant communiste de la guerre civile exilé en Union soviétique, s'aperçoit à son retour en Grèce qu'il n'y a plus de place ni pour lui, ni pour ses idéaux politiques. Ici, Angelopoulos s'interroge sur les rapports du temps, de l'histoire et de la mémoire.

Plus intimiste, *L'Apiculteur* (*O Melissokomos*, 1986) se concentre sur l'individu à la recherche du souvenir d'un passé idéalisé. En 1988, avec *Paysage dans le brouillard* (*Topio stin omihli*), le cinéaste adopte un style poétique pour illustrer le voyage initiatique de deux enfants en quête d'un lien paternel et affectif. Ce film sera suivi en 1991 du *Pas suspendu de la cigogne* (*To Meteoro vima tou pelargou*), méditation sur le conscient de l'individu où, contrairement à ses films précédents, Angelopoulos délaisse le passé grec pour élargir son propos. L'interrogation est désormais axée sur le présent et sur de nouveaux espaces géographiques, véritables territoires frontaliers qui dépassent la Grèce, jusque-là, privilégiée. Cette ouverture vers l'ailleurs se poursuit en 1995 avec *Le Regard d'Ulysse* (*To Vlemma tou Odyssea*), dérive à travers les Balkans d'un cinéaste qui veut trouver les bobines du premier film mythique tourné à l'aube du 20^e siècle par les frères Manakias. Mythe et réalité se confondent pour traiter de l'exil, de ses contraintes et de ses affectations. En

1998, *L'Éternité et un jour* (*Mia Eoniotitta kai mia mera*) reçoit la Palme d'or au Festival de Cannes. Bien qu'il soit encore question de chemins solitaires, de routes désertes, de voies sans issue, d'individus qui ne font que passer, comme si la mort s'approchait de plus en plus, *L'Éternité et un jour* n'est pas un film sur cette ultime fatalité. Au contraire, c'est une œuvre de liberté, sur le besoin essentiel de la parole (et en filigrane sur l'amour que porte Angelopoulos pour sa patrie), mais aussi un film sur l'exil, sur la sensation d'être étranger partout. Et peut-être bien que l'unique scène où la lumière éclatante est celle, naturelle, du soleil (et non pas celle, artificielle, d'un quelconque jeu d'éclairage) marque le début d'une nouvelle ère dans le cinéma d'Angelopoulos. Au moment d'écrire ces lignes, s'achève le tournage de la nouvelle trilogie sur l'Histoire et la mémoire de la grande partie du siècle dernier. Elle débutera par *The Weeping Field* (*To Livadi pou dakrizi*), partie qui raconte le peuple grec de 1919 à 1949. La suite se poursuivra jusqu'au début du 21^e siècle, au présent donc.

Mais c'est davantage *Le Voyage des comédiens* qui nous intéresse tout particulièrement. Œuvre épique dans le sens brechtien, il n'en constitue pas moins le film où le cinéaste exprime le plus clairement l'anatomie physique et morale du plan-séquence. Cette construction filmique *façonne* le récit. L'approche brechtienne (qui se conjugue allègrement au plan-séquence) est plus évidente que dans les autres films d'Angelopoulos. Qu'il s'agisse des intermèdes théâtraux (présentations de *Golfo la bergère*) ou des témoignages ou épisodes faisant avancer les différentes décennies politiques, toute la fabrication du récit se conjugue selon une dialectique bien

orchestrée. La référence à Brecht s'explique, par exemple, dans le parallèle, voir même la juxtaposition, entre les événements historiques et le spectacle qui se joue sur scène dans divers endroits. Une sorte de mise en abyme en quelque sorte.

Martin Esslin exprime la notion de l'épique brechtienne avec une clarté qui se retrouve dans *Le Voyage des comédiens*. Il s'agit de la façon dont la mise en scène se déroule selon un procédé propre au théâtre :

After all, the whole theory of the epic theatre is based on the rejection of empathy and the emotional involvement of the audience in the character on stage.¹⁰

Dans le film, l'émotion n'est pas dans l'illustration, mais dans ce qui est recélé. Le spectateur cinématographique est donc laissé à lui-même pour faire bouger ses propres émotions. Ces mêmes émotions seront d'ordre purement intellectuel et non pas émotif.

Mais pour comprendre l'intégrité du plan-séquence, il est primordial de se pencher sur son évolution (et de comprendre la notion du plan tout court)¹¹, notamment au cours de l'émergence de la nouvelle vague française. C'est ce qui constitue en somme le contenu de notre prochaine section.

2. La Politique des auteurs et la *morale du plan*

Il est pratiquement impossible de dissocier la « politique des auteurs » du mouvement de la nouvelle vague¹² en France, car il faut bien l'entendre, même d'autres pays ont connu leur propre nouvelle vague. En effet, vers la fin des années 50 et le début des années 60, certains pays de l'Europe centrale, ainsi que l'Italie, le Brésil, la Grande-Bretagne et le Canada font bouger leur cinématographie nationale en proposant de nouvelles approches de traiter les images en mouvement, mais qui avaient déjà été formulées par les cinéastes français et soviétiques du cinéma des premiers temps. Force est de souligner que depuis D.W. Griffith, en passant par les Soviétiques V.I. Pudovkine et Sergei M. Eisenstein, l'éthique du plan (ce qui implique son contenu et sa construction) constitue un des éléments clé du cinéma.

Plus particulièrement en France, certaines *têtes grises* issues des *Cahiers du cinéma* de l'époque, parmi elles Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol et Alexandre Astruc, mettent en application ce que l'on appellera la « politique des auteurs » : une réflexion née d'une vision claire et précise du cinéma, à partir de textes théoriques étudiés et analysés, d'observations, d'une évolution sociale, d'un après-guerre influent et essentiellement, d'un nouveau regard sur le monde.

Dans un de ses essais portant sur la politique des auteurs, André Bazin, lui-même associé à ce *mouvement* cinématographique, privilégie ce nouveau concept en lui accordant ses aspects les plus neutralisants :

Ce qui me plaît dans la politique des auteurs, c'est qu'elle réagit contre l'impressionnisme, tout en lui prenant le meilleur. En effet, le système de valeurs qu'elle propose n'est pas idéologique.¹³

Le récit ne compte plus. La forme domine. Elle a comme principal dénominateur, la liberté de tourner selon une vision tout à fait personnelle. De là, émerge la nouvelle vague française et par extension, les autres nouvelles vagues. Mais cette autonomie nouvellement acquise à force de détermination n'assume-t-elle pas une éthique, voir même une morale ? Bazin ira plus loin dans son énonciation de cette fameuse politique :

La « politique des auteurs » consiste, en somme, à élire dans la création artistique le facteur personnel comme critère de référence, puis à postuler sa permanence et même son progrès d'une œuvre à la suivante.¹⁴

Selon Emmanuel Siety, la caméra n'est plus un simple appareil d'enregistrement, mais également un « instrument de rapport au monde ». Désormais, il faudra réfléchir sur le plan, le situer par rapport à un décor, aux personnages et à leurs actions (jeu, gestuelle, expressions). Le plan ne sera plus une représentation artificielle, mais au contraire, se chargera de sculpter les corps, les objets et les espaces autant géographiques que temporels. Le rapport espace-temps prend ainsi une nouvelle signification. La syntaxe filmique s'installe dans la pensée. Une éthique ou « morale » du plan s'impose sans crier gare. Mieux encore, elle constitue la pierre angulaire d'un acte de militantisme avec comme principal objectif, de concilier la forme et le fond.

Chose étrange, c'est dans des commentaires de la série d'art pictural (Palettes) parus dans un recueil du même nom, publié aux éditions Gallimard et réuni par l'essayiste Alain Jaubert, que l'auteur avance l'idée claire et précise qu'on peut se faire de cette *morale* du plan. Il marie appareil photographique et caméra, ces deux

éléments enregistreurs ne formant qu'un seul lieu de pensée à la fois éthique et esthétique.

Lire un tableau avec l'appareil photographique et avec la caméra n'est pas un exercice innocent. On a évoqué pour le cinéma la *morale* du plan, du cadre, du travelling, du maudit zoom. Éclairer ce qui est déjà éclairé, cadrer ce qui est déjà cadré, raconter ce qui, déjà raconte, voilà une démarche des plus troublantes. Et découper un autre cadre dans un tableau peut passer pour un geste d'agression, sorte de retour vengeur du médium pauvre sur l'image originelle. Raconter une histoire, c'est aussi courir le risque de figer les latences d'une image, la couper de ses infinies potentialités narratives. Et puis, ces trois paramètres communs au peintre et au *cinéaste* – cadre, lumière, scénario – ne se recouvrent jamais tout à fait. Ce que le cinéaste jouera dans le déroulement temporel de la séquence, le peintre doit le jouer dans l'instant du regard. À supposer qu'un tableau [un film aussi ?] n'exige pas lui aussi son temps de lecture...¹⁵

Force est de souligner que ces préoccupations d'ordre stylistique s'expriment déjà chez les Français et plus particulièrement chez les Soviétiques au cours des années 20. Un facteur historique à retenir. Mais dans le concret, cette *moralité* du plan ne serait-elle pas après tout associée à une idée, un concept d'un *nouveau cinéma* ? Un nouveau cinéma mis en juxtaposition à la notion de *modernité* pour lequel plaident les jeunes tenants de la nouvelle vague française et dont André Bazin se révèle un des plus illustres représentants. Sur ce point, David Bordwell atteste :

In the face of American domination, several governments protected domestic film industries in the name of national culture, including indigenous modernist trends. The world's conception of cinematic modernism was largely founded upon that body of work running from late Neorealism and early Bergman through the films of Antonioni, Bresson, Fellini, and Buñuel, to all the "Young Cinemas" of the 1960s, most notably France's *nouvelle vague*. Bazin's ideal of objectivity and the *Cahier's* elevation of sober, elegant *mise en scène* were confronted by a cinema of fragmentation, ambiguity, distanciation, and flagrant aesthetic effects.¹⁶

La morale du plan a quelque chose à voir avec l'idée que chaque auteur se fait du cinéma, et tout particulièrement du plan. Ce *quelque chose* est d'ordre purement esthétique et s'inscrit dans le courant de pensée d'une époque. Ici, il s'intègre donc à la notion de modernité et à ce que cette modernité représente en ce moment précis. En quelque sorte donc, cette « morale » dont il est question, ne serait-elle pas essentiellement une question de *regard* ?

Dans le cas des films d'Angelopoulos, ce constat peut acquérir une force idéologique, morale et politique. Ceux qui ont vu *Le Regard d'Ulysse* se souviendront du plan-séquence montrant une partie de la jeunesse du personnage central en Roumanie. En plan presque toujours fixe, la caméra capte les différents moments de la vie d'une famille prise dans la tourmente de l'Histoire : harmonie et joies des premiers instants, rumeurs des prochains éclatements politiques, intentions de départs pour la patrie d'origine (la Grèce), confiscation des biens par les forces au pouvoir. Les transitions entre chaque époque s'effectuent par l'immutabilité du temps (chaque fois à la veille du Jour de l'An), des chansons toujours entonnées en groupe, des éclats de voix, des couples dansants et, finalement, la désintégration du noyau familial. On soulignera que ce plan-séquence est le seul du film où l'éclairage est lumineux (perennité de la famille en dépit des affres causées par le temps et les hasards de l'Histoire), contrastant avec les autres plans-séquences, eux, noyés dans la pénombre ou le brouillard.

Ainsi, le spectateur vient de faire l'expérience de ce que Siety appelle « durée », contribuant ainsi au film en posant son propre regard. Ce rapport au monde, et par déduction, au cinéma, est aussi une *mise en œuvre* d'un lien pensé entre

le réalisateur et l'espace où les personnages auxquels il a décidé de se mesurer. De la même façon, l'enjeu du plan se situe dans sa disposition à faire du traitement des diverses variations et paramètres d'ordre technique, un apport complexe au réel.

Comme le souligne Pier Paolo Pasolini dans un de ses essais sur le cinéma :

... nous sentons la caméra ou, plus abstraitement, une instance qui organise le visible, se confronte à lui. l'interprète..., se manifeste en lui et entièrement *par* lui. Ce qui nous atteint dans un plan, ce que nous devons chercher à décrire, ce à quoi nous devons nous rendre sensible, ce n'est pas seulement ce qu'il nous donne à voir directement, ce qui est mis en scène, mais la manifestation d'une tension entre le visible et l'instance qui règle cette visibilité.¹⁷

La liberté d'action est donc totale, s'affirme au grand jour et augure les nouveaux fondements esthétiques des images en mouvement, ce qui inclut le plan. Le plan devient ainsi annonciateur. Détournons notre regard du *Voyage des comédiens* pour nous pencher momentanément sur deux autres films d'Angelopoulos où la notion du plan exprime avec un sens fluide cette notion prémonitoire. Dans *Le Regard d'Ulysse*, par exemple, en guise d'exergue, le cinéaste place en bas, à la droite de l'écran, une citation tirée d'un texte de Platon : « L'âme aussi, si elle veut se reconnaître, devra se regarder dans l'âme. » Theo Angelopoulos annonce ainsi, dès le début, ses véritables intentions. À partir de cet extrait d'une œuvre antique, le cinéaste prend conscience de ses limites, traduisant cette âme dont il est question par une quête de l'innocence et de la pureté. Le reste n'est que le résultat du déroulement de l'Histoire. Si *Le Regard d'Ulysse* annonce timidement un certain espoir caché sous les débris des bombardements, *L'Éternité et un jour*, autre exemple, confirme cette conviction. Mais c'est par une stratégie des plus lucides que Theo Angelopoulos réussit à assumer ce qui semble se manifester comme une nouvelle philosophie de

l'existence (le plan participe ainsi à l'évolution intérieure des personnages). Après tout, ne serait-elle pas le fruit d'une extraordinaire maturité chez le principal intéressé ? Toujours est-il que le dernier opus angelopouloussien se présente avant tout comme une quête de l'individu et particulièrement un essai sur la composition du plan. Car *L'Éternité et un jour* est un film sur l'art de regarder pour mieux saisir l'importance des moments captés et leur signification dans le récit, véritable itinéraire d'un individu qui se dirige vers sa finitude. Un exemple : un groupe d'étrangers pénètre dans une usine désaffectée où des entrepreneurs vont leur proposer l'achat d'enfants des rues qu'ils ont malicieusement enlevés. Alexandre, le personnage principal du film, attaché à l'un de ces enfants, les a suivis. Une des victimes de ce commerce ignoble se sauve en brisant une vitre. Tout est là. La quiétude immorale des plans précédents montrant le *commerce* en train d'avoir lieu laisse place à une rupture violente du plan. Le regard n'est plus le même. Il occupe l'intellect. Autant pour le spectateur qui doit analyser chaque plan selon ses connaissances et sa capacité d'enregistrer, mais aussi pour la caméra qui sert de guide à toutes les actions.

Admirer, c'est le mot-clé qu'il incombe de lier à ce film (et aux autres films d'Angelopoulos, y compris, bien entendu, et surtout, *Le Voyage des comédiens*). Qui dit « admirer » dit aussi « contempler », comme s'il s'agissait d'une peinture... et dans le cas du cinéma, du plan-séquence.

3. Le plan-séquence

Dans une entrevue que m'accordait Angelopoulos en novembre 2000, au cours du Festival international du cinéma de Thessalonique, j'avais demandé au cinéaste sa propre définition du plan-séquence. Il m'a répondu que...

... la coupe, le *cut*, en anglais, est une rupture. Cela donne à mon avis, quelque chose de faux. L'intervention technique à l'intérieur d'un plan est quelque chose que je considère comme étant de l'ordre du vivant, qui a sa propre respiration, sa propre signification, sa propre morale. En même temps, dans le plan, il y a quelque chose de sacré, de cérémonial, de théâtral. Cela donne aux acteurs le temps de développer un geste ou un sentiment, ou de vivre des moments de silence, de pauses et d'actions. Il y a aussi dans ma démarche du plan-séquence quelques références littéraires. En partant d'Homère, par exemple, la description des armées d'Achille prend cinq pages. Dans l'*Ulysse* de James Joyce, le monologue de Molly est un plan-séquence littéraire. J'ajouterai que dans mon cas, il ne s'agit pas d'un choix intellectuel. C'est un moyen de procéder qui vient tout naturellement, comme une respiration.¹⁸

Le plan-séquence se présente ainsi comme plan obtenu en filmant toute une séquence en un seul plan ou en d'autres mots, il s'agit d'un plan qui équivaut à une séquence. Les personnages, filmés en continuité comme dans un plan sans coupe, évoluent à l'intérieur du cadre (parfois-même hors du cadre) jusqu'à ce que leurs actions expriment une signification, jusqu'à ce qu'un effet narratif cathartique de mise en scène opère.

Une fois achevé, le plan-séquence n'est plus la simple captation d'une quelconque action, mais un sous-ensemble de plans sans coupes qui interviennent dans le cadre, laissant apparaître des axes bien précis : espace, durée, temporalité, point de vue.

Au cours du tournage d'un plan-séquence, s'établit la notion d'espace.

Comment cadrer ce champ? Que doit-il contenir ? Quel regard adopter ? Tout d'abord, le réalisateur détermine la distance entre chaque personnage, entre chaque objet ; il poursuit en établissant des limites du cadre, en quelque sorte, en organisant un champ de vision.

La distance se situe dans le plan à plusieurs niveaux. À l'intérieur du cadre, elle devient la plupart du temps plurielle puisqu'elle doit composer non seulement avec un ou plusieurs personnages, mais également avec toutes sortes d'accessoires (décors, objets, lumières, éclairages...).

Que signifie alors cette distance ? Dans un sens, c'est l'étape invisible que doit franchir un personnage en relation avec qui l'entoure.

Ainsi, le cadre est souvent utilisé comme outil de *soumission* des corps. Ceux-ci, conscients qu'une caméra les enregistre, capte chacun de leurs gestes et de leurs mouvements, cèdent à un rituel presque théâtral comme si par une quelconque manipulation, les frontières du cadre devenaient soudainement des lignes de démarcation physiques. Siety confirme cette pensée...

... le plan [et par extention, le cadre] peut donc être élaboré pour jouer avec... cette mémoire, cette attente : pour compléter notre savoir ou le rectifier, pour ranimer notre mémoire ou semer un doute dans notre esprit, pour satisfaire une attente ou la prolonger.¹⁹

Par la même occasion, on s'aperçoit que cette distance est physique et qu'elle dure. Devenue partie du plan, elle doit se plier à la notion de temporalité. Mais pour le spectateur, cette notion, cette *idée vague* ne peut s'affirmer qu'une fois la séquence (et souvent même le film) terminée.

À moins qu'il ne s'agisse d'un plan fixe où le personnage filmé s'adressait directement à la caméra, donc aux spectateurs, il est évident que les acteurs ne regardent pas souvent vers la caméra qui les filme.

L'espace manipulé, centre névralgique cinématographique où des corps filmés se plient aux codes d'une *mise-en-espace* et d'une *mise-en-durée*, se retrouve également dans le cinéma du Mexicain Arturo Ripstein qui, lui aussi, comme Angelopoulos, utilise le plan-séquence pour *immobiliser* le temps. Selon la critique Monica Haïm, Ripstein voit le temps cinématographique comme « cyclique », parce qu'il ne cesse de se réinventer, tout en se répétant. Mais Ripstein insiste à dire qu'il s'agit aussi d'un mouvement « culturel » dans le cas de son cinéma...

Je pense que le sentiment d'un temps éternel et cyclique que nous avons en Amérique latine nous vient de la sensation d'habiter un très vaste espace.²⁰

Mais le cinéma de Ripstein est issu de la tradition du mélodrame et celui d'Angelopoulos de celle de la mémoire. Qu'en est-il alors du traitement ? À l'instar de Theo Angelopoulos, Ripstein limite ses coupes car « le point de vue univoque de la caméra, c'est le point de vue du temps. » (Haïm). Il y a là, il nous semble, une prise de conscience remarquablement formulée qui consiste à organiser le plan-séquence de façon à ne pas briser le processus complexe du regard.

Sur ce point, il est essentiel de souligner l'analogie que Bordwell et Thompson font du plan-séquence :

If the long take often replaces editing, it should surprise no one that the long take is frequently allied to the mobile frame. The long take may use panning, tracking, craning, or zooming to present continually changing vantage points that are comparable in some ways to the shifts of view supplied by editing.²¹

Ailleurs, Bordwell poursuit :

Wyler (William) did not regard a cut as violating the purity of the long take in depth; his 1940's work displays the advantages of integrating robust depth staging with orthodox analytic editing.²²

Dans le cas d'Angelopoulos, le cadre englobe le plan-séquence selon un point de vue *unique*. Cette prise de position, cet acte moral, indiscutablement éthique, implique une relation avec une certaine forme de théâtralité au détriment d'une configuration purement cinématographique. Ce choix détermine par conséquent le jeu des acteurs, en quelque sorte le mouvement des corps filmés. Ils devront céder à une liturgie exigeante du gestuel. Un travelling, un panoramique, un son ou un effet technique animera ces corps et leur concédera une psychologie particulière.

Pris dans le cadre, les personnages d'Angelopoulos rappellent aussi ceux de Robert Bresson, là où il devient parfois difficile de cerner l'Être dans son entier. Dans un essai percutant sur l'auteur de *Mouchette*(1967), Christophe Havot, chercheur au C.I.R.C.A. déclare :

L'absence de parole confère un poids supplémentaire aux images... le cinéma de Bresson, où la caméra garde ses distances et ne s'approche pas des corps qui entre eux se maintiennent aussi à distance, est de l'ordre de la joute...²³

Entre Angelopoulos et Bresson, un dénominateur commun : le refus de traquer le corps, en quelque sorte de l'*immortaliser* dans l'espace du plan, dans l'Histoire, pour lui donner ainsi une signification pluraliste. Contrairement à Ripstein qui, lui, sublime ses corps pour qu'ils accèdent à une majesté presque mystique et même religieuse. La majorité des films de Ripstein reflètent cette tendance. Les corps sont incarnés, deviennent chair, âme, conscience. Mais en même temps ils sont inscrits dans une réalité abstraite qui a certainement à voir avec la notion qu'on peut

se faire du mot *irréalisme*. Politiquement parlant, il s'agit d'*utopie*... Sur ce plan, Ripstein et Angelopoulos se rejoignent même si leur but n'est pas nécessairement le même.

Le plan-séquence ainsi défini s'accorde avec l'univers des films de Theo Angelopoulos. Si le cinéaste mélange les espaces et les temps, multiplie les plans-séquences et fait souvent passer dans un seul travelling plus d'un événement, c'est pour faire le rapprochement de faits similaires, pour leur conférer leur vraie signification dans le mouvement perpétuel de l'Histoire.

NOTES

¹ Bazin, André. « L'évolution du langage cinématographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Éditions du cerf, 1987 : 74.

² David Bordwell se rapporte à *Little Foxes* (1941) et à *The Best Years of Our Lives* (1946), tous deux de William Wyler, et aussi à *Citizen Kane* (1941), d'Orson Welles. Trois films qui, par leur structure axée sur la profondeur de champ et la limitation du découpage, obligent le spectateur à assumer sa véritable fonction d'observateur et de participant. : 59.

³ Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997: 59.

⁴ « Forms and ideologies », in *Realism and the Cinema*; edited by Christopher Williams. London : Routledge and Kegan Paul, 1980: 220.

⁵ Bazin, André, « Montage interdit », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Éditions du cerf, 1958 : 123.

⁶ Idem : 124.

⁷ Idem : 127.

⁸ Ciment, Michel (et Tierchant, Hélène). « Entretiens avec Theo Angelopoulos », in *Theo Angelopoulos*. Paris : Edilig, 1989 : 55.

⁹ *Theo Angelopoulos : A Retrospective*. May 27 – June 21, 1998, Riverside Studios. London, United Kingdom. Athens, Greece : Greek Film Center, 1998: 7.

¹⁰ Esslin, Martin. *Brecht: A Choice of Evils*. London : Eyre & Spottiswoode, 1963, reprint of 1959: 19.

¹¹ Il est impossible d'aborder une réflexion sérieuse sur le cinéma sans aborder la notion du plan et, par déduction, de s'interroger sur sa véritable fonction. Entre le début et la fin d'un film, des plans sont mis ensemble (par le biais du montage) pour constituer un tout. Le reste ? Des questions fondamentales quant à son élaboration dans tout objet filmique. Des questions autour des multiples choix, du sens, de la temporalité, de son éthique ou de sa morale. Dans son ouvrage *Le plan : au commencement du cinéma*, Emmanuel Siety parle du plan comme d'un « moment » du film, instant d'autant plus privilégié qu'il participe à tout un rituel de la représentation. L'auteur déclare : « À l'intérieur d'un film narratif, le plan participe d'un double processus qui implique le film dans son entier : l'élaboration d'un récit et la construction d'un univers fonctionnel. Chaque plan apporte sa contribution à ce processus en s'associant à d'autres plans pour présenter un ensemble d'événements dont l'organisation forme un récit, tout en complétant notre représentation mentale de l'espace-temps où se déroule l'histoire. » (p. 42). Il ajoute que dans le cas des séquences, le récit peut être divisé en une série de grandes unités narratives constituées de plusieurs plans, confirmant ainsi sa grande souplesse. Qu'est-ce que le plan tout court ? Dans sa définition la plus élémentaire, il s'agit de l'unité sous-minimale du film, l'unité minimale étant, bien entendu, le cadre (frame). Plusieurs plans, parfois trop nombreux, forment une scène, d'autres construiront une séquence. Ce morceau de film, de bout enregistré, élaboré à partir du moment où la caméra se met en marche, c'est-à-dire au début de la prise, cessera d'être un plan lorsque l'objectif filmique arrêtera de tourner. La position de la caméra en train de l'enregistrer caractérise le plan. Dans le plan fixe, durant toute la prise, elle restera sans bouger, immobile. Si elle bouge, avançant, reculant ou accompagnant, le plan devient respectivement un zoom-in, un zoom out ou bien encore travelling ou panoramique. La durée du plan détermine son appellation: le plan long, le plan court ou le plan-séquence.

¹² En terme de références de livres portant sur la nouvelle vague, le choix est dense. On recommandera néanmoins celui de James Monaco, *The New Wave* (Oxford University Press, 1976) et celui d'Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse* (Paris : Flammarion, 1998), sans oublier

Quinze ans de cinéma mondial, 1960-1975, de Guy Hennebelle (Éditions du cerf, 1975) et *L'Aventure du cinéma direct revisité*, de Gilles Marsolais (Laval : Éditions 400 coups, 1997).

¹³ *La Politique des auteurs* ; textes réunis et préfacés par Antoine de Baecque, avec la collaboration de Gabrille Lucantonio. Collection « Petite anthologie des Cahiers du cinéma ». Paris : Cahiers du cinéma, 2001 : 113.

¹⁴ Bazin, André. « De la politique des auteurs », in *La Politique des auteurs*. Paris : Cahiers du cinéma, 2001 : 112.

¹⁵ Jaubert, Alain : voir www.artefrance.fr/dvd/palette_les_grands_modernes/paletteslivre.html. On ajoutera cependant que le cinéaste Jacques Rivette, un des pionniers de la nouvelle vague, prend position en des termes on ne peut plus annonciateurs, même si sa pensée n'est pas directement associée à ladite *morale* du plan. Dans son texte « De l'abjection », paru dans le n° 120, juin 1961 (p.54) des Cahiers du cinéma, il déclare : « On nous les casse depuis quelques mois avec les faux problèmes de la forme et du fond, du réalisme, et de la féerie, du scénario, et de la *misenscène*. de l'acteur libre ou dominé et autres balançoires; disons qu'il se pourrait que tous les sujets naissent libres et égaux en droits; ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance comme on voudra l'appeler – c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur... et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses... Faire un film, c'est donc montrer certaines choses, c'est en même temps, et par la même opération, les montrer par un certain biais : ces deux actes étant rigoureusement indissociables. »

¹⁶ Bordwell, David. « The Return of Modernism : Noël Burch and the Oppositional Program » in *On the History of Film Style*. Cambridge : Harvard University Press, 1997: 87.

¹⁷ Pasolini, Pier Paolo. « Le Cinéma de poésie », in *L'Expérience hérétique, langue et cinéma*. Paris : Payot, 1976 : 154.

¹⁸ Castiel, Élie. « Theo Angelopoulos : l'ambiguïté de la représentation ». *Séquences*, n° 212, mars/avril 2001 : 31.

¹⁹ Siety, Emmanuel. *Le Plan: au commencement du cinéma*. Paris: Les Cahiers du cinéma, 2001: 43.

²⁰ Haïm, Monica. « Le temps et l'espoir : un entretien avec Arturo Ripstein ». *Séquences*, n° 198, septembre/octobre 1998 : 25.

²¹ Bordwell, David / Thompson, Kristin. *Film Art : An Introduction*. New York : Knopf, 2nd edition, 1986: 189.

²² Bordwell: 227.

²³ Havot, Christophe. « Robert Bresson: le corps par défaut ». *Entrelac*, n° 2, octobre 1994 : 53.

I. POUR UNE GENÈSE DU *VOYAGE DES COMÉDIENS*

Nous reconnaissons les qualités indéniables de tous les films de Theo Angelopoulos, mais pour les besoins de ce mémoire, nous n'aborderons essentiellement qu'un seul, pour la simple raison qu'à nos yeux, il nous paraît le plus achevé tant sur le plan narratif que sur celui de la forme, et surtout parce qu'il englobe toute la thématique chère à l'auteur. Sa durée, dépassant de loin les trois heures, contribue sans nul doute à la concrétisation de sa parfaite symétrie du plan et à sa cohésion dans le discours sur le monde et sur le cinéma. Car dans *Le Voyage des comédiens*, le mot *dialectique* s'impose, permettant au cinéaste d'accéder à une sorte de *laboratoire cinématographique* expérimental où analyse et synthèse se confondent, s'interposent, s'interpellent et s'enchevêtrent pour former un ensemble d'une remarquable logique.

Mais *Le Voyage des comédiens* est aussi la deuxième partie d'une trilogie évoquant l'histoire de la Grèce de la deuxième partie du 20^e siècle. La première, *Jours de 36*, et la troisième, *Les Chasseurs* suivent la même démarche du plan-séquence dans des contextes différents mais qui finissent par se rejoindre par l'entremise de références, ou peut-être mieux de *renvois cinématographiques*. Il nous semble donc important de relier le principal *film-thème* de notre mémoire aux deux autres parties du tryptique.

Pour bien situer *Le Voyage des comédiens* dans son élaboration du plan-séquence, force est de souligner l'importance donc du film antérieur qui s'étend de 1935 à 1936, car entre ces deux films, existe, malgré les différences et les disparités, une sorte de continuité. Du fait aussi que c'est dans *Jours de 36* que seront

développés des éléments esthétiques et narratifs qui s'affirmeront dans les films ultérieurs du cinéaste : longs plans-séquences (qu'ils soient fixes ou en mouvement), panoramiques de 180° ou 360° (donnant aux films un souffle différent), et le champ vide. Sans oublier de ponctuer l'utilisation de l'espace et du son *off*, et le travail sur le temps.

Avant *Le Voyage des comédiens*, il y a donc *Jours de 36*. Situons le film.

Dans la Grèce de 1936, un leader syndical est assassiné. Le meurtrier, Yorgo Sofianos, et ses complices sont arrêtés. Un jour, ayant réussi à se procurer un revolver, Sofianos prend le député comme otage et s'enferme avec lui dans sa chambre de cellule. L'ultimatum qu'il lance au directeur de prison stipule qu'il soit libéré à minuit ou il tue le député et se suicide. Le ministre et les hautes autorités sont alertés, mais les tentatives de conciliation sont un échec total. Finalement, les policiers parviennent à tuer Sofianos et à sauver le député.

Pourquoi donc ce résumé du film? Pour la simple raison qu'au même titre que *Le Voyage des comédiens*, la thématique autour des différents dispositifs du pouvoir abordée ici par Angelopoulos exprime une logique de continuité. Comme le déclare le cinéaste lui-même :

Ce qui m'intéresse là [*Jours de 36*], c'est de voir le mécanisme du pouvoir, même si certaines questions restent sans réponse.¹

La Grèce du début des années 30 projette un climat de trouble, d'émeutes et de corruption. Les événements relatés dans *Jours de 36* se déroulent dans cette même Grèce que la crise économique de 1930 avait atteinte. Pour mieux comprendre l'esthétique qui s'impose dans ce film, il faut situer ce même film dans l'Histoire car, chez Angelopoulos, il existe un lien particulier et essentiel entre discours et forme

cinématographique. Jacques Siclier, du journal *Le Monde*, s'exprime ainsi, en 1976, par rapport à la Grèce de cette époque :

En novembre 1936, un plébiscite restaurait la monarchie en Grèce et le Roi Georges II rentrait à Athènes. La situation politique était instable. Aucune majorité ne sortit des élections de janvier 1936. Quelques mois plus tard, le 4 août, le général Metaxas, ancien chef d'État major nommé premier ministre par le Roi, abolissait la constitution et instaurait un régime dictatorial. Le régime établi par Metaxas, et qui maintenait la monarchie, était un régime de type fasciste.²

Dans cette perspective, le mot « métonymie » revêt un sens particulier.

Signification d'autant plus symbolique que le film en tire son origine et s'enrichit de la censure imposée par le régime des Colonels, période durant laquelle Angelopoulos tournait le film. Il fallait, dans ce cas, que le cinéaste passe par le biais de la métaphore, de l'allégorie, du sous-entendu. À ce sujet, Angelopoulos précise que...

La dictature est inscrite dans le travail formel du film [...] C'est un travail sur le non-dit, sur ce qu'on ne peut pas dire. C'est le principe même du film [...] J'essayais de donner l'atmosphère qui a précédé la dictature déclarée de Metaxas, qui ressemble à la dictature des colonels, avec ce climat de corruption, du pouvoir qui voulait faire taire les gens [...] Je voulais montrer cette atmosphère tout en inscrivant dans le principe esthétique du film le non-dit.³

En effet, le thème de la dictature se retrouve, parmi d'autres, dans *Le Voyage des comédiens*, revenant comme un leitmotiv, répétant sans cesse le mouvement perpétuel de l'Histoire. Mais comment cette idée s'inscrit-elle d'abord dans *Jours de 36* ? Notre réponse nous aidera à mieux saisir sa portée dans le film suivant, *Le Voyage des comédiens*.

Dans *Jours de 36*, les multiples plans-séquences, notamment celui de la tentative d'empoisonnement (piège dans lequel ne tombe pas Sofianos), celui de la

porte de la cellule devant laquelle se tiennent les gardiens, le directeur et l'avocat, ou bien encore la séquence du pick-up dans la cour de prison, toutes ces « longues séquences » (*sequence shots*) désengagées d'un quelconque *cut* fonctionnent de façon à intensifier la montée du tragique jusqu'à ce que quelque chose se passe enfin. Un exemple frappant : le plan-séquence dans la cour de prison où on entend des chansons « réclamées » par Sofianos se termine par l'intrusion (intervention) de la police venue faire cesser le bruit (subversif) que les autres détenus ont déclenché en tapant de leurs gamelles. Car dans son ensemble, *Jours de 36* est structuré selon le concept de cette scène. Il y a d'abord la lenteur de l'image (une caméra qui prend le temps d'enregistrer), ensuite un suspense qui s'établit chez le spectateur et qui consiste à attendre avec impatience l'éclatement final qui tarde à se manifester (le coup de feu meurtrier). Le spectateur, rendu *voyeur*, voire littéralement et politiquement, délivré de l'obstacle symbolique de la porte qui cache deux personnages, pourra finalement voir le cadavre de Sofianos. Entre le prisonnier et le spectateur (le public), se glisse une complicité qui émerge d'un autre procédé narratif qu'on appelle communément dans le langage cinématographique, le « point de vue ». C'est ainsi que nous traversons les couloirs de la prison, devant la cellule de Sofianos. Nous voyons également les escaliers, les grilles, la cour, les murs de l'établissement carcéral. Quoi montrer ? Quoi dissimuler ? Quelle que soit la réponse à ces deux interrogations, n'a-t-elle pas à voir avec la notion d'espace/temps ? Sur ce point, Louis Marcorelles parle ainsi d'« équivalence » en citant Michael Snow à propos de *Wavelength* (1967) et qui s'apparente parfaitement bien, autant à *Jours de 36* qu'au *Voyage des comédiens* :

Je voulais concevoir un monument temporel où la beauté et la tristesse de l'équivalence seraient célébrées, essayer de faire une déclaration définitive

d'un pur espace et temps filmique, un équilibre de l'*illusion* et de la *réalité*, tout tournant autour de la vision. L'espace commence au niveau de l'œil de la caméra (du spectateur), est *dans* l'air, puis *sur* l'écran, puis *dans* l'écran (esprit).⁴

Dans cette citation, c'est le mot « déclaration » qui semble le plus important. En anglais, ce mot se traduit par *statement* et possède une signification tout à fait particulière. Car chez Angelopoulos, c'est surtout de *statement* qu'il s'agit, de regard, de vision. C'est ainsi que *Jours de 36*, comme également *Le Voyage des comédiens*, films sur la claustration, abritent deux notions, le non-dit et le non-vu. Dans le premier film cité, la séquence de la cour de prison, avant le meurtre, constitue un exemple tout à fait édifiant : le spectateur, donc celui qui voit, ne peut rien. Et celui qui parle, Sofianos, ne voit rien, particulièrement le tueur qui, après avoir pris quelques précautions, escalade la façade pour venir abattre Sofianos. Dans cette séquence, on comprend la raison pour laquelle Angelopoulos évite le gros plan ou le champ-contrechamp, ou même encore le mouvement insistant de la caméra, pour la circonstance d'une lenteur angoissante, multipliant le sentiment d'incertitude en resserrant l'espace, nous enfermant dans un piège sans issue. Le cadrage est fixe, les portes fermées (s'entrouvrant parfois délicatement) et le silence n'est déchiré que par quelques sons *off*. Ainsi, *Jours de 36* est un film dialectique, véritable réflexion sur l'Histoire grecque. À la manière de Brecht, nous assistons à un amalgame *marxiste* d'événements historiques. À l'instar de cinéastes tels que Miklós Jancsó, Theo Angelopoulos établit un discours original sur ses contemporains et sur l'art qu'il pratique en développant les assises, pour l'époque, d'une nouvelle esthétique du plan. Son film est une œuvre politique qui se pose la question fondamentale : « Comment filmer une prise de conscience sur le monde et le cinéma ? En d'autres mots,

comment susciter cette même prise de conscience ? De quelle façon la mettre in images en même temps que le discours qu'elle engendre ? Dans le film suivant, *Le Voyage des comédiens*, Angelopoulos répond à ces interrogations esthétiques, morales et existentielles.

¹ Tierchant, Hélène. « De *Forminx Story* au *Voyage des comédiens* », in *Theo Angelopoulos*. Paris : Edilig, 1989 : 51.

² Tigoulet, Marie-Claude. « Note sur *Jours de 36*, ou l'angoisse du vide ». *Études cinématographiques*, 142-145, 1984 : 58.

³ Ciment, Michel. « Entretien avec Theodore Angelopoulos ». *Positif*, n° 174, octobre 1975 :

⁴ Marcorelles, Louis. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris : UNESCO, 1970 : 149-150.

II. *LE VOYAGE DES COMÉDIENS OU L'ESQUISSE D'UN ITINÉRAIRE EN FORME DE LONGS PLANS*

Nous sommes en 1952. Leur valise à la main, des comédiens ambulants sortent de la gare d'Aigion, quelque part en Grèce. Nous sommes également à la veille des élections qui vont donner le pouvoir au maréchal Alexandros Papagos, à l'issue d'une longue période durant laquelle se succéderont la dictature, la guerre, l'occupation, la révolution manquée et la guerre civile. La troupe de comédiens a à son répertoire, une pièce du folklore traditionnel, datant du 19^e siècle, *Golfo la bergère*. Déjà, en 1939, la troupe la jouait, à la veille de la dictature de Ioannis Metaxas (1871-1941) qui, jusqu'à sa mort, a régné en dictateur. La troupe n'a cessé de jouer cette pièce depuis, mais durant toutes ces années de fer, la plupart des représentations ont été interrompues. Les comédiens ont été mêlés de près ou de loin aux événements survenus. Ces comédiens ont pour nom Agamemnon, Eghiste, Clytemnestre, Électre et Oreste.

Tant en raison de la pièce qu'ils jouent le plus souvent que de par leurs noms, les comédiens renvoient au mythe des Atrides, mythe enraciné dans la pensée hellénique et ainsi ré-actualisé. D'autre part, en raison de leur *fonction* (l'art d'interprétation, du jeu), ces mêmes comédiens introduisent la notion de *théâtre*, d'où la distanciation que crée le cinéaste et l'utilisation qu'il fait du plan-séquence.

Bertolt Brecht demeure la figure emblématique par excellence du théâtre épique, contraire à celui, traditionnel, où le spectateur s'identifie au héros. Il invite plutôt le comédien à présenter son personnage tout en prenant ses distances (c'est-à-dire à se confondre avec lui). Il y a là, en effet, un processus de distanciation qui force le spectateur à participer intellectuellement à l'action, créant en l'occurrence un

regard critique et analytique de ce qu'il voit. Sur le plan de la distanciation, certes, Brecht figure parmi les maîtres à penser d'Angelopoulos. Mais pas un simple Brecht. Au contraire, un Brecht avec toute son humanité, son sens de l'Histoire, son goût de la fresque. Une théâtralité qui ne se réduit pas à quelques ébauches explicatives, mais au contraire contribue à l'élaboration d'une machine esthétique et intellectuelle remarquablement orchestrée et qui vise une portée contemplative. Sur ce point, Andrew Horton s'exprime ainsi :

Angelopoulos is concerned with the theatrical and with reconstruction on many levels... and also drains the theatrical of its dramatic effect... Such an effect resembles Brecht's approach that Angelopoulos approves of. Raymond Durgnat observes, 'The long take as a *local unity*, can suggest a traveling stage'. And Angelopoulos long shots, meditative action, riddles, and uncertainties can evoke Brecht's search for spectatorial contemplation, detached criticism and alienation.¹

Et c'est à travers le plan-séquence que Theo Angelopoulos parvient à affirmer cette cohésion des situations, l'énormité visuelle du spectacle, l'amalgame du propos. En 2001, le critique de cinéma israélien Dan Fainaru, grand admirateur et ami du cinéaste, a publié une monographie constituée d'entrevues réalisées par différents auteurs et au cours desquelles Angelopoulos s'exprime sur son sens de l'esthétique au cinéma et sur la signification des images en mouvement, ainsi que sur la notion du récit cinématographique. Dans ce même recueil, on retrouve une entrevue que Michel Demopoulos, critique de cinéma, et la regrettée Frida Liappas, réalisatrice, ont réalisée avec le cinéaste. Lorsqu'ils lui ont fait remarquer qu'il aurait utilisé le mythe des Atrides pour éviter l'artificialité d'une forme arbitraire conventionnelle et que par la même occasion, ce choix pourrait porter atteinte au film

par le fait qu'il manipulait un mythe profondément enraciné dans la civilisation grecque, le cinéaste a répondu :

To begin with, the presence of the myth is not that evident in the film. We do not use names, there is no Agamemnon, no Electra, no Pylade, not even Nikos or Pavlos. The only name is Oreste, who for me is a concept more than a character: the concept of the revolution so many dream of. The affection many of the characters lavish on him represents their yearning for the ideal notion of the revolution. Orestes is the only one who remains faithful to himself and his goals, and is willing to die for them.²

Le cheminement d'Angelopoulos dans *Le Voyage des comédiens* est donc dans l'ordre de la théâtralité, mécanisme scénique qui impose un certain régime, un dispositif de mise en scène et de *mise-en-situation* bien encadrées. Tout cela par le biais de l'utilisation du plan-séquence.

En effet, dès le premier plan dans *Le Voyage des comédiens*, le plan-séquence s'impose comme un procédé stylistique qui unit espace et temps et gravite autour des personnages et des événements, leur attribuant une signification particulière dans le mouvement de l'Histoire. Le générique traverse l'écran sur fond de musique d'accordéon. Il dure deux minutes et vingt-deux secondes. La caméra fixe un rideau rouge de scène de théâtre. À la fin du générique, la caméra ne bouge toujours pas ; un vieux monsieur tenant un accordéon sort de derrière un rideau, s'adresse à un public qu'on ne voit pas, les renseignant sur la pièce de théâtre qu'ils verront dans quelques secondes. Il s'agit, comme nous l'avons mentionné plus tôt, de *Golfo la bergère*, un idylle rurale du 19^e siècle écrite par un certain Spiridonos Perisiadis. Le présentateur termine sa présentation et se retire derrière le rideau. Des coups de marteau donnés au sol annoncent que le spectacle va commencer. Une coupe (*cut*) nous montre de nouveau le titre du film dans une calligraphie différente et

plus imposante. O THIASOS apparaît sur l'écran. Ce plan dure environ cinq secondes. Un autre coupe nous mène au prochain plan-séquence. Cette première longue séquence avec une seule interruption aura duré quatre minutes et dix secondes.

Le film se déroule entre 1939 et 1952, sans que toutefois les séquences suivent absolument un ordre chronologique. Intentionnellement, Angelopoulos amalgame les périodes pour mieux saisir leurs parallèles ; cette approche privilégie catégoriquement le plan-séquence sans quoi *Le Voyage des comédiens* semblerait lourd et dur à supporter.

C'est justement par ce choix esthétique que le film d'Angelopoulos respire, prenant le temps de situer les gestes, les événements et la parole. C'est donc à un travail de *conscientisation du regard* que se livre le spectateur ; plutôt que d'assister passivement à une suite d'images défilant sur l'écran, il est ici, livré à lui-même devant le foisonnement de trouvailles esthétiques auxquelles ils doit faire face. Le spectateur se sent obligé d'analyser ce qui se passe à l'écran ("The viewer is constantly invited to alternate between emotional engagement and intellectual analysis.")³ Le spectateur se fait sa propre analyse du discours intellectuel.

Le mouvement de l'Histoire se perpétue par la biais du plan-séquence. Il est question d'une Histoire bien particulière, d'une histoire nationale qui a rapport avec l'identité. Dans un essai sur le cinéma et son rapport avec l'identité nationale (en effet, le film d'Angelopoulos est aussi cela), Serge Cardinal suggère que lorsqu'une nation s'exprime par le biais du cinéma, ce qui ressort est ce qu'il appelle une « mentalité ». Dans le cas du *Voyage des comédiens*, le récit se situe, en l'occurrence, en Grèce, et parle d'événements politiques qui s'y sont déroulés à une époque déterminée. Les influences étrangères sont accidentelles. Pour une raison ou une

autre, il ne s'agit là que de présences intruses. Theo Angelopoulos est un pur Grec. Son cinéma, du moins en ce qui nous concerne (la trilogie *Jours de 36 / Le Voyage des comédiens / Les Chasseurs*) se concentre sur une région du monde, la Grèce, pour mieux la saisir, la cerner, pour mieux comprendre son déracinement et tous les rouages politiques et sociaux qui ont affirmé, malgré de nombreux obstacles, son identité, sa *mentalité*. Cardinal est ferme à ce sujet :

Vous entreprenez d'abord de détiiser les liens entre les films et une culture nationale pour en comprendre le tissu et la tessiture. Pour cela, vous parcourez un corpus filmique dans l'étendue de sa trame afin d'en dégager une constante qui expliquerait en entier et d'un seul coup une nation et ses films. Vous cherchez à révéler une dimension cachée : une mentalité.⁴

Angelopoulos serait-il en quelque sorte l'ethnographe politique de son pays ? Dans la mesure où la trilogie repose sur un parcours historique particulier de l'histoire de la Grèce, nous sommes en mesure d'affirmer que le cinéaste se fait l'explorateur assidu d'une collectivité d'où émane un individu qui, laissé à lui-même, ne peut survivre qu'en participant, quel que soit le camp qu'il ait choisi, au mouvement incessant du temps. Car chez Angelopoulos, cinéma est synonyme de réflexion, d'analyse, de synthèse. Mais l'originalité du *Voyage des comédiens* repose essentiellement sur sa référence aux mythes anciens pour mieux comprendre et expliquer le présent. En Grèce, si l'on en juge par le cinéma d'Angelopoulos, l'histoire se perpétue depuis la nuit des temps. Le plan-séquence, entité immuable, exige la place qu'il mérite dans cet environnement spatiotemporel.

Il s'agit, en effet, d'un accommodement, d'une place qui situe la notion du plan-séquence dans une perspective de continuité. Techniquement, le plan-séquence

refuse l'interruption. Il y a là un parallèle avec l'Histoire qui ne cesse de se répéter tout en avançant. Yvette Biro est catégorique à ce sujet :

In *The Travelling Players* [*Le Voyage des comédiens*], the tension of the *plan-séquence* came from the fact that continuity seems to us both threatened and threatening at the same time. At each instant, the field of vision is subjected to unexpected incursions; the aggression of politics and history come through in the images in an unforeseeable manner, according to the murderous whim of the arbitrary...⁵

Parmi les nombreux plans-séquences, prenons celui qui explique de quelle façon harmonieuse le présent peut avoir un rapport avec le passé, aussi éloigné soit-il. Il s'agit là d'une stratégie cinématographique qui non seulement paraît séduisante sur le plan de la forme, mais ouvre les portes à une interrogation sur l'Histoire. Le cinéma d'Angelopoulos devient ainsi un cinéma de référence dans lequel chaque plan possède sa propre signification altière. Pas une seule seconde de perdue. Chaque image bat à son propre rythme et projette une réflexion.

Voici ce plan-séquence : pendant qu'une représentation de *Golfo la bergère* a lieu, un jeune homme en uniforme entre en scène sans crier gare et tire sur une des comédiennes (on apprendra que c'est la mère d'Électre). Le meurtrier tire ensuite sur un des comédiens (on apprendra qu'il s'agit d'Eghiste, son oncle). Mais on sait déjà qu'entre Clytemnestre, la mère du « tireur » et Eghiste, il existait une relation adultère. Le rideau se ferme. Le couple sur lequel on a tiré meurt. Le jeune homme en uniforme n'est nul autre qu'Oreste, un des comédiens de la troupe, devenue communiste par choix. Il vient de tirer sur ceux qui ont trahi son père, dénoncé par Eghiste et une fois arrêté par les Allemands, fusillé. Ce plan-séquence se passe pendant la Deuxième Guerre mondiale, alors que le drame qui se joue sur scène se

déroule au siècle précédent. En quelques minutes de plan fixe, avec de très légers mouvements d'appareils, le spectateur assiste à un amalgame de drame, d'histoire, de mythes et de destins individuels. Comment expliquer que les spectateurs n'ont pas pu voir la différence entre la pièce à laquelle ils assistent et le drame réel qui s'est joué devant leurs yeux ? Il y a, chez Angelopoulos, une affirmation de la notion image/temps qui s'explique par une rationalisation du filmé. À cet égard, le philosophe Gilles Deleuze offre un commentaire dans son prestigieux volume sur l'image et le mouvement. Même si cette citation ne se réfère pas directement au *Voyage des comédiens*, on peut en voir un rapprochement, ne serait-ce que sur le plan de son contenu à l'intérieur de la durée :

Le plan est comme le mouvement qui ne cesse d'assurer la conversion, la circulation. Il divise et subdivise la durée d'après les objets qui composent l'ensemble, il réunit les objets et les ensembles en une seule et même durée. Il ne cesse de diviser la durée en sous-durées, elles-mêmes hétérogènes, et de réunir celles-ci dans une durée immanente au tout de l'univers.⁶

Cette réflexion s'applique indéniablement au cinéma de Theo Angelopoulos dans la mesure où tous les éléments nécessaires constituant le plan (son contenu, sa position dans le cadre, son sens) participent à l'élaboration d'une seule idée à la fois qui, en bout de ligne, finit par s'incruster au reste du film pour former un tout cohérent ("Angelopoulos' dialectical vision is one of a multiplicity of realities existing within each single image, moment, and character.")⁷

Chez Angelopoulos, la durée détermine le plan. Nous savons déjà que le cinéaste privilégie le plan-séquence et que c'est par l'utilisation de cette fonction esthétique que vont se traduire les parties les plus significatives du film. Pour mieux

comprendre cette esthétique, nous analyserons une série de plans-séquences, principal objet de ce mémoire.

De tous les plans-séquences dans *Le Voyage des comédiens*, ceux illustrant les quatre monologues (celui du père d'Électre, celui d'Électre, celui d'un des membres de la troupe, et finalement celui du poète) renferment l'idéologie politique du cinéaste. Et c'est à travers leur concrétisation que le sens de l'esthétique d'Angelopoulos transparaît le plus lucidement.

Le premier monologue filmé en plan-séquence est celui que livre le père d'Électre. Il est à bord du train qui le mène, lui et les autres membres de la troupe, vers leur prochaine destination. L'homme se lève, se dirige vers une banquette avant, fait face à la caméra, qu'il fixe des yeux, dans une attitude de confession. Car c'est justement à un témoignage que nous avons droit. L'homme parlera essentiellement du conflit gréco-turc de 1922. Avec ce plan, Angelopoulos trouve un moyen simple de se réapproprier l'Histoire de son pays. Il y a, chez le cinéaste, cette volonté de faire parler les autres pour témoigner sur la mémoire et le souvenir. La parole est imminente. Pas de montage dans cette séquence. Aucune coupe. Le plan fixe se poursuit sans ruptures de ton pendant quelques minutes. Le cinéma devient comme un livre qu'on feuillette en prenant comme acquis que chaque page qu'on tourne n'implique pas nécessairement une discontinuation.

C'est en effet aux obsèques de son propre physique, de son corps souillé et sur le corps social d'une Grèce malmenée et endolorie par les événements de l'Histoire que participe Électre. Dans la séquence précédant le plan-séquence du

monologue d'Électre (cette séquence, elle aussi, en plan-séquence circulaire), celle-ci est séquestrée par la police et violée par un des agents (militaires?). Dans la séquence suivante, on la retrouve dans un champ. On présume qu'elle a été jetée là par les forces policières. Électre se lève avec difficulté. Elle porte une robe de chambre de couleur cramoisie (pas celle qu'elle portait lors du viol — peu importe ce détail, ce faux raccord ne fait que mieux signifier le plan). Elle se lève, se dirige lentement vers la caméra, et se démaquille avant de parler. Son regard, comme celui de son père, fixe l'objectif de la caméra.

Ce plan-séquence va durer un peu plus de six minutes. Le décor, un terrain vague, un champ abandonné. Un seul personnage raconte. Le mouvement est donc limité, pour ne pas dire absent. Il existe pourtant dans le propos, intense, dramatique, bouleversant. Car ce n'est pas dans l'illustration que ce mouvement s'exprime, mais dans le témoignage de la victime. Le mouvement est ici de l'ordre de l'imaginaire, de la mémoire collective, du recours à l'Histoire. Électre va parler de ce dimanche, un 4 août 1944, où à Athènes, les illusions d'un pays qui rêvait de liberté se sont évanouies. Sur le plan de la mise en scène, c'est le minimalisme qui règne mais qui procède selon des codes de réalisation et de mise en situation bien précis : captation du seul élément physique, création d'atmosphère, expression du visage.

Le troisième monologue filmé en plan-séquence capte la confession d'un des membres de la troupe qui a survécu aux affres de la guerre et de l'emprisonnement. De retour de prison, enfin libéré, il raconte les bouleversements moraux et les tortures physiques qu'il a dû endurer pendant son incarcération. L'homme regarde par la fenêtre. Le spectateur le voit de profil. La caméra le filme en

plan rapproché. Le cadre englobe le personnage, mais voit aussi une partie de la fenêtre par laquelle il semble voir sans faire vraiment attention à ce qu'il regarde. Quelques secondes auparavant, avant que la caméra ne se dirige vers lui, nous aurons l'occasion de voir ce qui se passe à l'extérieur, principalement des passants qui se dirigent vers leur destination et un groupe de soldats qui passent en fanfare, évoquant ainsi un des premiers plans-séquences du film, lorsque la troupe de comédiens est réunie dans un café et que la caméra s'approche de la fenêtre nous laissant entrevoir des passants qui circulent et un groupe de soldats se livrant au même exercice. Mais cela se passe en 1939, des années plus tôt. Ici, le plan-séquence sert aussi de *liaison* entre différentes époques. L'homme donc, ne fait pas attention à l'extérieur, trop pris par sa confession. Derrière lui, on remarque un mur où est accrochée à gauche une peinture naïve. À la droite du même mur, on constate l'ombre du grillage de la fenêtre (reminiscence sans doute des grillages de prison). Le plan-séquence, dans toute sa simplicité, projette plusieurs significations. Par son intensité, le cadre évoque à la fois la liberté retrouvée (l'homme peut enfin parler), et le souvenir de l'incarcération (ombre sur le mur). C'est ainsi que le plan exprime toute son énergie proposant par là-même un discours sur le temps et l'espace.

Le dernier monologue est celui livré par le poète. Dans un discours qui relève beaucoup plus de la prosodie que du langage traditionnel, le personnage évoque les années charnières de l'Histoire contemporaine de la Grèce : 1917, 1936 et 1944. La boucle est bouclée. Il ne peut y avoir d'autres monologues. Le poète les résume tous. Assis sur un lit, situé à la gauche du cadre, le personnage fait face à Électre et aux membres de la troupe (celui du troisième monologue) qui sont venus lui rendre visite, ayant su que lui aussi avait été libéré. Électre et son compagnon font

dos aux spectateurs, donc à la caméra. Le poète explique que s'il est habillé en haillons, c'est en souvenir des années dures qu'il a vécues. Il ajoute que c'est la Révolution française et la Guerre civile espagnole qui lui ont donné naissance. Ici, contrairement aux autres monologues, le mouvement est plus rapide, plus fréquent, le cadre comporte plus de personnages et d'objets et, somme toute, demeure un des plus percutants du film.

Un dénominateur commun unit les quatre monologues. En plus d'être filmés, bien entendu, en plans-séquences, ils constituent tous les quatre un discours sur le souvenir et la mémoire, en même temps qu'ils exercent un regard sur le cinéma. Dans son essai « The Empire of the Journey » paru dans *The Last Modernist : The Films of Theo Angelopoulos* (édité par Andrew Horton), Yvette Biro confirme cette constatation en des termes on ne peut plus lucides :

In *The Travelling Players*, memory and history, historical consciousness, whether individual or collective, are intertwined amidst significant social and political turning points. Here, the historicity of time, the fusion of past and present cease; we watch the destruction of the walls which separate the *is* and the *could-be*, the *is* and the *will-be*.⁸

Il y a, en effet, un paradoxe fondamental entre le signifiant et le signifié, entre ce qui est et ce qui pourrait l'être, entre ce qui existe et ce qui doit exister, entre le vu et le non vu, entre le dit et le non dit. Biro donne l'exemple des plats de nourriture qu'on offre aux protagonistes dans certaines scènes du film, mais qui ne sont pas consommés. Ces quatre monologues ne montrent jamais les faits. Ils les suggèrent par le biais de la confession. Le personnage du premier monologue nous raconte une Histoire qui se perd dans le temps et qui ne peut être qu'objet de souvenir; Électre, pour ne pas montrer

l'indicible, préfère la confession. Le prisonnier, dans le troisième monologue, s'inspire d'Électre pour rapporter les faits (tous les deux extériorisent beaucoup plus leurs sensations). Le personnage-poète du quatrième monologue résume l'Histoire. Son discours, par sa portée, devient didactique.

Ainsi, le plan-séquence se présente comme un instrument espace/temps qui revisite l'Histoire, la confond au présent et lui octroie son caractère pérennant. Tout cela relève en quelque sorte de la distanciation du traitement filmique. Cette distanciation privilégie donc la mission du spectateur qui consiste à ce qu'il se fasse une opinion sur ce qui défile devant ses yeux. Le cinéma d'Angelopoulos, et en particulier *Le Voyage des comédiens*, devient une sorte de laboratoire expérimental où les deux côtés, soit le film d'une part, et les spectateurs de l'autre, définissent leurs propres rôles. À cet égard, Dan Georgakas résume admirablement bien cette pensée :

As a result of Angelopoulos' passion for exploring all aspects of the long take, a film which covers thirteen years of detailed history in a real time span of 240 minutes requires only 80 individual scenes or takes. Angelopoulos contends that this is a true wooing of the senses, rather than the usual Hollywoodian assault. He further argues that his distancing devices foster the viewer's intellectual engagement, rather than insisting on the director's views. He readily admits that he has set the terms for this engagement, but he believes his cinematic choices maximize the viewer's independence.⁹

L'année référence du *Voyage des comédiens* est bel et bien 1952. Le 1^{er} novembre de cette année, se préparent des élections. C'est à partir de cette même journée que le cinéaste nous ramène dans le passé. Mais cela aurait pu se passer, toujours en Grèce, à n'importe quelle période : 1967, lors de la prise du pouvoir par les Colonels, ou bien encore en 1974, lors du conflit entre la Turquie et l'île de Chypre. Ce récit aurait également pu se passer à une époque antérieure. Car l'Histoire grecque, depuis ses

débuts, est une histoire faite d'une domination à une autre, d'une trajectoire difficile vers la liberté et la démocratie.

Car la Grèce d'Angelopoulos est une Grèce qui se répète sans cesse, une Grèce itérative. Le plan-séquence, de par son aspect hiératique, dépourvu d'interstices, participe à rendre le temps immobile. C'est ainsi que toutes les époques se confondent parce qu'elles ont des liens communs. Le plan-séquence parvient à retenir le temps, mais par la même occasion à le reculer et à l'annoncer. Sur ce point. Andrew Horton propose une pensée qui synthétise de façon évidente cet argument :

The Travelling Players adds a line to Shakespeare. 'Yet history may at any moment invade the play and change the text'. For within this Shakespearean context even the title, *The Travelling Players*, has profound resonances. Angelopoulos' concern in this. Greece's most ambitious, most experimental, and most expensive film made until 1975, is within a journey into the *other Greece*, historically and culturally, through time.¹⁰

Le discours de Theo Angelopoulos devient ainsi binaire : comment présenter l'Histoire et la culture et en même temps la reconstruire. À ses yeux, cette Histoire n'est que l'amoncellement de plusieurs produits de l'imagination, d'images qu'on peut se faire de la réalité. La culture va dans le même sens. C'est toujours une question de regard. Mais par la même occasion, il y a là une difficulté à représenter le tout car plus que jamais, cette histoire annonce souvent un futur même s'il paraît, dans un sens, incertain.

Traverser les époques, puisque *Le Voyage des comédiens* s'étend de 1939 à 1952, c'est aussi littéralement les *marcher*. Marcher, avancer le pas, aller de l'avant malgré les obstacles, continuer sa route. C'est surtout cela le film de Theo

Angelopoulos. Et c'est par le bruit de ces pas que cet opéra politique brechtien est rythmé. Également par le bruit des armes, des coups de feu de groupes fascistes qui s'opposent à la gauche, les coups de feu aussi des assassinats politiques et des vengeances. Le film d'Angelopoulos est une véritable tragédie grecque. Il n'est donc pas surprenant que le cinéaste, comme nous l'avons mentionné plus tôt, ait choisi comme repère narratif le mythe des Atrides. Dans cette troupe de comédiens, le père est résistant, sa femme a un amant qui le dénoncera et qui prendra sa place. Leur fille Électre (point culminant du film) est celle qui voit tout, témoin inébranlable. Oreste, le frère, est un communiste. Il se joint aux partisans. Il finira pour mourir après la guerre pour avoir refusé de renier son engagement politique.

Étant donné que *Le Voyage des comédiens* fait partie d'une trilogie et que nous avons déjà évoqué *Jours de 36*, nous nous pencherons brièvement sur *Les Chasseurs*, troisième partie du tryptique. Cet exercice a pour but de relier chacun des films, car chacun d'eux ne peut en quelque sorte exister sans l'autre.

Theo Angelopoulos ne laisse aucune place dans *Les Chasseurs* à la psychologie individuelle, optant plutôt pour une esquisse illustrant le portrait d'une classe sociale déterminée dans ses grandes aspirations et ses codes de conduite.

Mais de quoi est-il question dans ce film ? Lors d'une partie de chasse dans les montagnes, un groupe de bourgeois grecs découvre dans la neige le cadavre d'un maquisard révolutionnaire de la guerre civile. Cette découverte est toutefois étrange. D'une part, le sang qui coule de la blessure de l'homme est encore frais ; de l'autre, par contre, celui-ci porte des vêtements et une arme de la dernière guerre qui permettent de deviner qu'il a été sans nul doute maquisard. Hors, nous sommes le 31

décembre 1976, la veille du Jour de l'an, et l'histoire des maquisards a pris fin en 1949. Il n'est donc pas surprenant qu'un des protagonistes des **Chasseurs** dise :

« Qu'il soit revenu ici et maintenant est une erreur historique. »

À travers une enquête policière, les chasseurs vont tenter d'élucider cette *aberration* du temps. D'autant plus que tous ont vécu de près les événements des dernières décennies. Comme dans *Jours de 36* et *Le Voyage des comédiens*, les personnages vont chacun procéder à leur propre analyse politique. Leurs confessions aussi bien que leurs dépositions permettront de retracer les différentes manifestations politiques qui se sont déroulées depuis la fin de la guerre civile jusqu'en 1977.

Le plan-séquence, plus discret ici, participe néanmoins à une prise de conscience politique qui, comme c'était le cas dans les deux autres films précédents, organisait le cours de l'Histoire. Mais dans *Les Chasseurs*, cette évidence est moins saisissante, rendant un quelconque inventaire de l'arrière-fond un peu difficile.

Angelopoulos s'explique :

Dans *Les Chasseurs*, les événements ne sont réperables que dans le cadre de la politique intérieure... C'est une petite histoire par rapport à la grande Histoire du *Voyage*, mais une petite histoire qui a eu un poids terrible, qui a donné son visage à la Grèce d'aujourd'hui et qui a conduit à la dictature des colonels. Dans ce film [*Les Chasseurs*] , comme dans *Le Voyage des comédiens*, il y a la nostalgie de ce qu'on a appelé la révolution et qui voulait dire, pour notre génération, un changement de notre vie, et qui a été abandonné par tous... Aujourd'hui... on a un sentiment de vide.¹¹

Enfouir le passé. En finir avec cette partie de l'histoire. C'est ainsi que se termine la trilogie d'Angelopoulos. Le plan-séquence, déterminant les événements de façon à bien les saisir est, dans les trois cas, un *instrument politique* en plus d'un effet

de style cinématographique. De ce fait même, le plan-séquence arbore son caractère profondément *dialectique*, se fait le défenseur d'un cinéma différent et, à juste titre, clame son indépendance d'esprit. Ainsi :

Techniquement, à mon avis, le film [*Les Chasseurs*] est plus accompli, en particulier pour les mouvements de caméra. Mon principe était de faire des plans assez longs à l'intérieur desquels s'inscrivent plusieurs mouvements, un véritable découpage. Cela est plus développé que dans *Le Voyage des comédiens*. C'est sans doute dû au fait que le lieu unique le permettait davantage et aussi que j'ai travaillé dans un temps plus ramassé. *Le Voyage des comédiens* avait été fait dans des conditions difficiles, sur une plus longue durée. Dans le même plan, il y a avait une superposition de deux temps historiques ; le film était d'ailleurs beaucoup plus fait sur l'histoire que *Les Chasseurs*. C'est beaucoup plus une mémoire collective, comme si toute la population se souvenait. Ici, on part de la mémoire ou des fantasmes de chaque individu, tout en faisant autre chose, je crois, que des *flash-backs* classiques. Il y a donc plus de logique dans le passage du présent au passé que dans *Le Voyage des comédiens* où la transition était souvent *cut*.¹²

Force est d'admettre qu'en raison des limites qui accompagnent la fabrication et la structuration des plans, les mouvements dans *Le Voyage des comédiens* se font de manière plus minutieuse, à la façon d'une liturgie conceptuelle. C'est pour cette raison que ce film est sans nul doute le plus théâtral d'Angelopoulos. Car ici, il est pratiquement impossible de ne pas songer à la perception barthésienne de l'image (l'image figée n'évoque-t-elle pas une certaine théâtralité ?). Comme quoi l'énoncé de l'auteur de *La Chambre claire* nous paraît à propos, en rapport avec le film d'Angelopoulos :

La photographie ne dit pas (forcément) ce qui *n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, ce qui *a été*. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne comprend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence

de la photographie est de ratifier ce qu'elle représente.¹³

Sauf que dans le cas de Theo Angelopoulos, ce que Barthes appelle l'image figée (*la photographie*) devient le plan qui, malgré son activité fébrile (des personnages qui bougent, des objets qui se déplacent...), se perpétue selon un cérémonial savamment contrôlé, une sorte de rituel qui ne se justifie que par des signes, des dispositifs précis qui vont lui attribuer toute sa signification, même si contrairement au théâtre ou à la photographie, ce même plan va prendre des distances face aux spectateurs.

De *Jours de 36* aux *Chasseurs*, en passant par *Le Voyage des comédiens*, du premier au dernier film, l'Histoire traverse le temps et permet au plan-séquence de s'y intégrer. La trilogie angelopouloussienne est ainsi bouclée. Theo Angelopoulos peut passer à autre chose.

- ¹ Horton, Andrew. *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997: 46.
- ² *Theo Angelopoulos: Interviews* ; edited by Dan Fainaru. Jackson: University Press of Mississippi, 2001: 18.
- ³ Georgakas, Dan. "Angelopoulos, Greek History and The Travelling Players", in *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Westport : Praeger, 1997: 32.
- ⁴ Cardinal, Serge. « La Mélancolie du nom : cinéma et identité nationale ». *Cinémas*, v.8, n^{os} 1-2 : 16.
- ⁵ Biro, Yvette. "The Empire of the Journey in *Voyage to Cythera*", in *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos* ; edited by Andrew Horton. Westport: Praeger, 1997: 76.
- ⁶ Deleuze, Gilles. *Cinéma 1: l'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de minuit, 1983 : 34.
- ⁷ Horton : 105.
- ⁸ Biro : 75.
- ⁹ Georgakas : 34.
- ¹⁰ Horton: 102.
- ¹¹ Tierchant, Hélène. « Les Chasseurs : entretien », in *Theo Angelopoulos*, par Tierchant et Michel Ciment. Paris : Edilig, 1989 : 74.
- ¹² Tierchant : 77.
- ¹³ Barthes, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980 : 133.

III. DU CÔTÉ DE CHEZ JANCÓS ET BRECHT

Inévitablement, par sa structure brechto-marxiste, le cinéma de Theo Angelopoulos s'associe indéniablement à celui, par exemple, du cinéaste hongrois Miklós Jancsó, même s'il ne s'agit là que d'affinité et d'associations tout au plus. Car Angelopoulos demeure, parmi les cinéastes grecs, celui qui a su insuffler un nouveau courant esthétique au cinéma de son pays, du moins parmi les cinéastes grecs de sa génération. Son œuvre demeure tout à fait originale, unique, exemplaire.

À l'instar de l'œuvre d'Angelopoulos, celle de Jancsó est aussi essentiellement axée sur le thème du Pouvoir. Le cinéaste hongrois a été en partie le témoin oculaire des événements majeurs qui ont secoué son pays, la Hongrie (après tout, Jancsó est de plus de dix ans l'aîné d'Angelopoulos).

Pour Jancsó, le passé se présente comme une profession de foi. une sorte de mission à la fois philosophique, morale et esthétique qui déboucherait sur une œuvre, certes difficile à cerner, mais d'une importance capitale pour le 7^e art. Le cinéaste a vécu toutes ces injustices, ces excès des différents pouvoirs pour se permettre de témoigner. L'allégorie devient dénonciation, le jeu cinématographique un terrain expérimental. Ses origines mêmes (mère roumaine, père hongrois) participent à ces tourments causés par les problèmes des minorités, des frontières, des occupations et des dominations. Miroir de l'Histoire de la Hongrie, le cinéma de Jancsó n'en est pas moins parsemé de récits où règnent l'incohérence des pouvoirs en place et les contradictions les plus absurdes.

Lorsqu'à la fin de 1944, Jancsó est capturé par les Russes et fait prisonnier, il se politise et s'intéresse de plus en plus au marxisme. Il s'inscrira à l'École d'art

dramatique et de cinéma en 1947 et obtiendra son diplôme quatre ans plus tard. Il commence par tourner des courts métrages et en 1959, son premier long métrage de fiction. En 1956, à la suite de l'insurrection de Budapest, se prépare dans le pays une crise à la fois intellectuelle et morale. On assiste à une *destalinisation* galopante. Comme réponse à cette vicissitude politique, le cinéaste tourne *Cantate* (Oldás és kötes, 1963). Ce film sera suivi des œuvres de la période la plus féconde et la plus cérébrale de Jancsó : *Les Sans-espoir* (Szegénylegények, 1966), *Rouges et Blancs* (Csillagosok Katonák, 1967), *Silence et cri* (Scend és kiáltás, 1968), *Ah, ça ira !* (Fenyés szelek, 1969), *Sirocco d'hiver* (Sirokkó, 1969), *Psaume rouge* (Még Kér a Nép, 1972) et *Pour Électre* (Szerelem Elektra, 1975).

Pourquoi s'arrêter à *Pour Électre* ? Pour la simple raison que c'est le film de Miklós Jancsó qui s'apparente tant sur le plan de la forme que sur celui du fond au *Voyage des comédiens*.

Pour l'intrigue : cela fait quinze ans qu'Agamemnon, père d'Oreste et d'Électre, a été assassiné par Égisthe. Ce dernier règne maintenant en tyran. Une fête se prépare. Ce sera la fête où on découvrira la vérité. Parmi la foule, Électre se souvient de ce qui est arrivé et ne pense qu'à se venger malgré les menaces constantes d'Égisthe et les conseils « pratiques » que lui prodigue sa sœur qui, elle, a appris à oublier. La seule chose qui aide Électre à vivre, c'est l'attente d'Oreste, son frère, celui qui aura la tâche de venger leur père. Mais selon les rumeurs, Oreste serait probablement mort. D'autres échos, cependant, circulent du fait qu'en vérité, Oreste aurait oublié son devoir de vrai fils. Un groupe d'étrangers se présente parmi eux, un messenger annonce en effet la mort d'Oreste, à la grande joie d'Égisthe. Meurtri par la douleur, Électre tue d'un coup de poignard le messenger de la triste nouvelle. Mais

voilà que le messager ressuscite et c'est Oreste lui-même. Le peuple se soulève lorsqu'il apprend la vérité. Eghiste est fait prisonnier, puis abattu. Électre et Oreste se suicident, puis renaissent à la vie. Un étrange hélicoptère les emporte. Une fois la liberté retrouvée, le peuple danse...

Évidemment, l'intrigue de *Pour Électre* n'a rien à voir avec celle du *Voyage des comédiens*. Mais dans les deux films, des personnages portant les mêmes noms sont investis de la même mission.

Revenons au film de Jancsó. Tout d'abord, le résumé décrit plus haut n'est qu'une esquisse de ce qui, pendant soixante-quinze minutes, va déferler sur l'écran en un foisonnement d'idées cinématographiques d'une remarquable cohérence. Il y a d'abord des gestes, chacune des paroles prononcées, toutes ces arabesques tracées par la caméra qui ne finissent guère, sans oublier les chants, la fête, les galops. Sur ce plan, le critique Guy Gauthier cite Barthes dans son analyse du film :

Tous ces éléments concourent au sens global par des cheminements mystérieux, tout en donnant l'impression de gratuité. Et quand on veut, par pure fascination devant l'objet, en savoir plus, le démonter comme un enfant démonte le jouet qui l'émerveille, la première question qui se pose est celle que Roland Barthes, dans un article déjà ancien (« Par où commencer », paru dans le n° 1 (1970) de *Poétique*) posait comme initiale à toute interrogation : Par où commencer ? S'appuyant sur l'exemple de *L'Île mystérieuse*, de Jules Verne, il proposait une piste : établir d'abord les deux ensembles-limite, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie.¹

Il y a, au même titre que dans *Le Voyage des comédiens*, à travers la mécanique du plan-séquence, une telle manipulation de l'espace qu'il n'en devient que cinématographique, donc autonome, sans souci d'un quelconque référent autre que la caméra. Le pays où errent les *comédiens* d'Angelopoulos n'a d'existence qu'en

dedans du plan, celui de Jancsó ne vit que cinématographiquement. Les personnages de Jancsó meurent et ressuscitent, ceux d'Angelopoulos traversent les époques sans vraiment changer d'apparence. Chez Jancsó, les personnages parlent comme on ne parle pas dans la réalité. Dans *Le Voyage des comédiens*, les dialogues (et souvent les monologues) sont émis selon un procédé qui relève beaucoup plus de l'abstrait que du concret. En parlant du plan-séquence et de ses propriétés, Christopher Williams cite le sémiologue italien Gianfranco Bettetini qui considère que cette approche filmique permet des ouvertures de mise en scène au cinéaste qui l'utilise :

Camera movements and "cinematographic movements of reality" (the ones, that is, that have been pre-arranged with their distorting translation onto a two-dimensional surface in mind) result in the cinematographic narration developing by virtue of a rich series of connotations of a technical and linguistic nature, even when whole actions, whole scenes, or indeed whole sequences are absorbed into a single shot.²

Le film de Jancsó est fait, comme celui d'Angelopoulos, de contradictions, de pièges abstraits, d'une utilisation du plan-séquence (moins chez Jancsó) qui, par sa propre vocation (assurer la continuité spatiotemporelle) peut avoir des répercussions (le plus souvent favorables) sur le plan de la forme. C'est ainsi que dans les deux cas, contours et couleurs, mouvement des personnages et d'appareils et tout ce qui englobe le matériel symbolique participent à la construction du film et finissent par le concrétiser dans le champ du cadre, lui attribuant ainsi sa pleine autonomie d'*objet cinématographique*.

Sur le plan du style, autant chez un cinéaste que chez l'autre, se dégage une impression de contrôle. Comme si dans les deux cas, la démarche des auteurs serait de l'ordre de l'intuition, quasi à la limite du passionnel, comme une révolution. Ce contrôle se traduit par l'anatomie même du plan-séquence. Les deux cinéastes nous

laissent penser que les plans-séquences ont été minutieusement écrits, mais en fait on trouve beaucoup d'improvisation, comme par exemple, dans les dialogues. Certains mouvements, notamment chez Jancsó, paraissent désordonnés. Cela dénote une certaine liberté à laquelle adhère également Angelopoulos. On peut ainsi déduire que l'utilisation du plan-séquence est un acte démocratique et égalitaire. Contrairement au découpage (montage) classique, morcelé et dans un certain sens, hiérarchisant. Le plan-séquence communique :

A film using the sequence-shot is still a communicative instrument that signifies on other levels as well as that of direct representation (which in itself is already incomplete and intentional); it is still a work in which the place occupied by the signifiers is the support and root of the place occupied by the signifieds, by the diegesis. The sequence-shot of the contemporary cinema is therefore governed by expressive intentions that transcend the impersonal value of the continuous spatio-temporal photographing of a certain action of the object.³

Une raison impose le choix du plan-séquence chez les deux réalisateurs : il laisse tout simplement penser. Le montage, restreint dans les deux cas, n'est donc plus agressif, laissant le spectateur le temps et la liberté de réfléchir le temps qu'il faut sur ce dont il a été le témoin oculaire.

Au dernier paragraphe du chapitre I (« Pour une genèse du *Voyage des comédiens* »), nous avons situé le caractère dialectique de *Jours de 36* en le juxtaposant au cinéma de Miklós Jancsó et à l'œuvre de Bertolt Brecht. Nous indiquions que cette logique de la pensée s'illustre chez Angelopoulos par une prise de conscience sur la façon de filmer, d'où l'esthétique et l'éthique du plan, et essentiellement celle du plan-séquence. Ici, nous poussons plus loin la réflexion.

Si le cinéma de Miklós Jancsó transparaît dans celui de Theo Angelopoulos, force est d'affirmer que les films du cinéaste grec puisent aussi leurs sources à partir de l'œuvre de Bertolt Brecht. Et plus particulièrement lorsque nous abordons *Le Voyage des comédiens*, avec *Alexandre le Grand*, son film le plus brechtien.

À l'instar de l'auteur allemand, Angelopoulos invente une esthétique particulière du film épique, comme chez Jancsó, pour faire prendre conscience aux spectateurs des injustices du monde actuel.

Portons un peu notre attention sur la notion de l'*épique* chez Jancsó. Il y a, chez ce cinéaste, notamment dans le cinéma qu'il pratique à partir de 1965 (*Mon chemin / Igy jöttem*), une tendance à s'écarter de la psychologie et de toute intrigue nettement articulée, une façon comme une autre de nier la logique du sens. Cela devient quelque chose de *violemment* épique. L'Histoire de la Hongrie (comme l'Histoire de la Grèce, chez Angelopoulos) est ainsi définie. La métaphore politique débouche plutôt sur un cinéma de la célébration, très souvent admirable. Dans *Pour Électre*, par exemple, le film devient comme une sorte de ballet savamment orchestré, bien préparé, avec une remarquable précision du mouvement, dans un décor horizontal que viennent à peine interrompre quelques bâtiments qui semblent déserts, montrés, eux, dans leur verticalité. Cette dimension conceptuelle de l'épique rejoint la dimension démonstrative : nombreux personnages, paroles confuses, chevaux, sabres, fouets, colombes, nudité des corps féminins, plus proche de l'émotion que du voyeurisme gratuit. Nous assistons donc à *une symbiose du mouvement et des personnages*, individuellement ou en chœur, et à une trajectoire de la caméra qui, en l'espace de quelques plans-séquences, échappe aux structures du récit littéraire. Le drame épique prend une dimension totalement cinématographique.

Chez Brecht, c'est par le biais du théâtre, et notamment dans *Mère Courage*, que nous observons cette particularité de l'épique. Lorsque Martin Esslin suggère que Brecht "was convinced that the theatre must become a tool of social engineering, a laboratory of social change"⁴, il faisait sans doute allusion à un théâtre de la collectivité où l'individu ne serait présenté que dans une position lui permettant de changer le cours de l'Histoire. Ce parti pris idéologique transparaît dans l'œuvre de Brecht, et particulièrement dans *Mère Courage et ses enfants*, où il est clair que le petit peuple ne peut rien contre les affres de la guerre.

La pièce de Brecht est composée de douze tableaux. Son récit relève du drame épique : pendant la guerre de Trente ans, Anna Fierling, une cantinière qu'on appelle « Mère Courage », tire sa lourde charrette sur les routes de l'Europe en compagnie de ses deux fils, Eiliff et Schweizerkas, et de sa fille muette, Catherine. La guerre bat son plein. Mère Courage s'y est en quelque sorte installée, réalisant à chaque coup une bonne affaire. Sauf que cette même guerre lui prend tous ses enfants, l'un après l'autre. Et puis vient le jour où elle n'a plus rien. Obstinée, elle ne renonce pas, chargeant sur son dos justement ce *rien* qui lui reste. Au bout du malheur, elle choisit le parti de la vie.

Ce que Brecht voit en Mère Courage, c'est avant tout un personnage négatif, une véritable marchande qui est tout à fait consciente de la valeur mercantile de la guerre. Elle est pourtant une bonne mère pour ses enfants. Mais en même temps elle ne peut l'être tout en faisant ce genre de commerce. Voilà donc le paradoxe. Pour Brecht, ce qui demeure le plus important est de mettre en évidence, de placer en avant les différents procédés qui conduisent à cette contradiction. Ainsi, le spectateur ne verra plus en cela une fatalité. Au contraire, il sera en mesure de reconnaître dans

Mère Courage la logique implacable de la guerre et du profit. Esslin cite *Der Lange Wege in den Kriege* (p. 230), de Brecht, pour établir les liens entre les spectateurs et l'œuvre théâtrale :

Numerous discussions with members of the audience and many notices in the press show that many people regard Mother Courage merely as the representative of the "little people", who are "involved" in the war and "who cannot do anything about it", who are helplessly at the mercy of the events, etc. A deeply ingrained habit induces the audience in the theatre to pick out the emotional aspects of the characters and to ignore the rest.⁵

Il paraît évident que malgré le ton, la démarche politique orchestrée par l'auteur, en dépit également de la vision négative du monde qui ne cesse de s'exprimer tout au long de la pièce, le spectateur, lui, ne voit qu'à sa façon. Est-ce que cette logique transparaît également dans le cinéma d'Angelopoulos, et plus particulièrement dans *Le Voyage des comédiens* ? Chez Angelopoulos, au contraire, le film lui appartient, de sa conception jusqu'à sa réception par le public. La preuve : les films d'Angelopoulos ne figurent pas parmi ce qu'on appelle les *blockbusters*, ces films grand public qui frisent les millions aux guichets. Car Angelopoulos est avant tout un cinéaste des critiques, un cinéaste de la réflexion. On s'appropriant son propre cinéma, donc son œuvre, le geste est d'autant plus politique qu'il correspond justement à la *politique des auteurs* dont une des caractéristiques est d'imposer (à juste titre) la vision du monde et du cinéma de l'auteur. Et non pas le contraire.

Dans le premier chapitre, « The Complex Seer: Brecht and the Film », qu'on retrouve dans l'ouvrage de Martin Walsh *The Brechtian Aspect of the Radical Cinema*, l'auteur indique que le dramaturge allemand utilisait le cinéma autant

qu'outil scénique, comme faisant partie intégrante du décor. Ainsi, Brecht reconnaissait la valeur sociale du 7^e art, pourvoyeur d'idées, donc d'idéologies.

The nature of Brecht's relationship with the cinema is many-faceted. In the first place, he used film within his theatrical productions. At the end of *Mother Courage*, for instance, Mother marches in front of a screen on which footage is projected from *October* and *The End of St. Petersburg*. Film is used here by Brecht to disrupt conventional stage "illusionism" in much the same manner as his use of songs that break the continuity of the action.⁶

Puisque chez Angelopoulos, il est question de cinéma, nul besoin de projection *illusoire*. Le rapprochement avec Brecht se fera donc, dans ce cas, par la voie du chant, brisant ainsi la continuité de l'action sans aucune coupe.

Au septième tableau de *Mère Courage*, la *pasionaria* brechtienne, accompagnée de sa fille Catherine et de l'aumônier, tous les trois tirent la roulotte. Sur la carriole, les nouvelles marchandises sont suspendues en bon ordre. Nous sommes à un moment où la carrière commerciale de Mère Courage fleurit, comme nous l'indique le collier de florins d'argent qu'elle porte sur le cou. Après quelques paroles où elle glorifie les vertus commerciales de la guerre, Mère Courage chante :

« Si pour la guerre tu ne te sens pas de force,
on vaincra sans toi, mon garçon.
La guerre, c'est fait pour le commerce.
Au lieu du beurre, on vend du plomb...
Tous ceux qui craignent la bataille,
qui ne songent qu'à vivre en paix,
mourront en paix, privés de gloire.
En seront-ils plus avancés ? »⁷

Et ils continuent leur route, avant qu'intervienne le huitième tableau.

Chez Angelopoulos, on pense notamment à deux plans-séquences qui illustrent magnifiquement cette particularité. Tout d'abord un que nous n'avons pas

analysé et qui réunit dans une sorte de discothèque (lieu dansant) deux groupes politiques à l'opposé l'un de l'autre, idéologiquement parlant, mais aussi dans l'espace géographique où ils sont filmés. Lorsque leur différence prend la forme de la polémique, chaque groupe répond à l'autre par le chant. Il s'agit là d'une mise en scène relevant presque de la chorégraphie. Le deuxième plan-séquence auquel nous faisons référence est celui du début, se passant au restaurant d'une petite ville de province, à l'arrivée de la troupe de comédiens. Nous le décrivons tout de suite dans la prochaine section.

1. En regardant par la fenêtre ou la dualité du discours

Disons-le sans ambages : le plan angelopouloussien renferme à lui tout seul une mécanique brechtienne qui consiste à situer l'individu dans un contexte à la fois historique et conflictuel. Il y a là la notion de décision, d'acceptation et de prise en main qui entre en ligne de compte. Décrivons tout d'abord un des plans-séquences du *Voyage des comédiens* où cette pensée s'illustre avec une rigueur exemplaire :

Un homme, membre de la troupe de comédiens, se dirige, valise à la main, à partir d'une petite rue, vers la grande place publique que nous voyons au loin. La caméra filme le personnage de dos, suivant ses pas, ni trop lents, ni trop pressés. Avant de franchir le carrefour, il se retourne pour voir si les autres membres de la troupe le suivent, en même temps qu'il leur indique qu'ils sont arrivés à un endroit où ils pourront, comme nous verrons quelques instants plus tard, se nourrir et se reposer. Au moment où le même homme arrive au carrefour, il remet le chapeau qu'il tenait à la main lorsqu'il marchait. Il s'arrête quelques secondes, le temps de voir arriver ses compagnons. Tous se dirigent vers un lieu, nous l'apprendrons dans quelques secondes, de restauration. Les cloches de l'église locale se mettent à sonner pour annoncer un événement. À mi-chemin entre le carrefour et le restaurant, un crieur public se fait entendre. Il prononce à haute voix et hors-champ :

“Tomorrow afternoon, the Minister of Propaganda of the Third Reich, Goebbels, accompanied by Ioannis Metaxas, our National Leader, will pass through our town, on his way to ancient Olympia.”

Le crieur entre dans le cadre, à partir de la gauche. Il marche en traînant sereinement sa bicyclette, continuant son discours :

“The National Youth Organization
invites everybody to welcome him,
suitably and respectably,
dressed for the occasion.”

Le crieur se dirige vers la droite du cadre pour poursuivre son chemin tout en répétant exactement le même discours.

Le plan-séquence s'achève. COUPE.

Cette fois-ci, les comédiens sont attablés. De la nourriture et des boissons sont étalés sur la table. Un des personnages prononce les mots Ioaninna. Lefkada. Xanthi. Un ancien de la troupe, un vieux monsieur, accordéon à la main, entame une chanson d'amour qu'il semble diriger vers une vieille comédienne, assise à sa gauche. La chanson est interrompue par un chant militaire qui vient de l'extérieur. Un jeune garçon, fils d'un des comédiens, se dirige vers l'extérieur pour voir ce qui se passe. Sa mère le suit tout en le blâmant d'être trop curieux par les temps qui courent. La caméra suit tous ces mouvements et s'arrête entre la porte ouverte (à droite) et la fenêtre fermée (à gauche). On peut apercevoir à travers la vitre de la fenêtre que des soldats pratiquent des manœuvres (dont fait partie leur chant) pour être sans doute prêts pour l'arrivée de Goebbels. La mère de l'enfant ramène le gamin au restaurant en accélérant le pas au même moment où les militaires s'apprêtent à faire d'autres manœuvres autour de ce qui semble être le piédestal où se prononcent des discours. Il font quelques rituels propres à la réalité militaire, retournent d'où ils sont venus, tout en reprenant le même chant de départ. Au restaurant, assis à table, un des membres de la troupe fredonne en sifflant le même chant que les soldats. En face de lui, également assis, un collègue tape la table violemment, pour qu'il s'arrête. Le premier homme s'arrête de siffler. L'homme en colère se dirige vers la porte, mais s'arrête sur le seuil,

faisant semblant de lire un journal qui se trouve sur une chaise près de la table. Le siffleur se dirige vers lui, le visage en colère et lui dit :

“Why ? Don’t you like it?”

Ce à quoi l’homme en colère répond en chantant la même chanson que le vieux monsieur, au début de la séquence:

“You will be back,
no matter how many years go by.
You will be back.
full of remorse,
to ask forgiveness,
broken-hearted,
you will be back.”

Le siffleur retourne à sa place, se met debout sur la table, prend une attitude autoritaire et se met à chanter:

“Why is everyone happy and smiling, father?
Why is the sun so bright today?
Why is the day so clear?
Because of a Golden Day like this, my child,
the black tears stopped,
old wounds were healed.
The wheat grew tall
and the stones turned into
Flowers and golden streams.”

COUPE.

Le discours angelopouloussien n’est pas uniquement binaire, mais à l’instar des écrits de Bertolt Brecht, également conflictuel. Ce ne sont peut-être que deux individus qui s’affrontent, mais ne sont-ils pas pour autant les représentants de deux systèmes de valeurs, deux tendances, deux visions politiques opposées ? Sur ce point, Andrew Horton précise que :

Angelopoulos has called *The Travelling Players* his most Marxist⁶ film. He is, of course, speaking most particularly of his dialectical view of history, which leads him to create a truly “historical film” in the sense that we become more aware of this historical

flow of conflicting forces, ideas, and events than of the “dramatic” re-creation of history through individual destinies. But dialectical destinies should not, we must emphasize, be understood to be a simple division of opposites.⁸

Deux forces s’opposent donc dans ce plan-séquence. Entre les deux hommes qui s’affrontent, le dialogue prend la forme du chant (dans les deux cas). Le personnages, à la limite du théâtral, ainsi incarnés, sont distancés par la mise en situation, proche de la pensée brechtienne :

His [Brecht’s] heroes, seeing themselves caught in the gear, sold like merchandise, throw themselves into an act of absolute liberty to an absolute necessity. This nihilism can be easily transformed into resigned quietism.⁹

Nous sommes donc face à deux mots clé, soit *nihilisme* et *quiétisme*. D’une part, cette négation de croire en quelque chose n’est pas si claire dans *Le Voyage des comédiens*, car chaque partie prêche pour ses idées. Les monologues sont évidents dans ce qu’ils laissent entendre. D’autre part, on pourrait envisager de prendre pour du nihilisme la froideur des personnages, leur distanciation face aux événements, notamment leurs nombreux silences. Leur pensée est intellectuelle et non physique. Leur révolte, leur conflit, par la force des choses, deviennent symboliques. L’inaction que Weideli appelle « quiétisme » s’apparente sans doute à la résignation (mêlée de révolte intérieure) dont font preuve les victimes de l’Histoire dans *Le Voyage des comédiens*.

Et entre les deux hommes, une troupe de comédiens dont certains sont restés neutres face au conflit. Pour survivre, pour continuer à jouer. L’amour du métier a pris le dessus sur la réalité politique. Ces deux forces, rappelons-le, sont d’une part celle de la révolution, de la prise en charge du peuple à assumer son propre destin.

Dans un sens, un geste utopique. De l'autre, celui de la face, mise en évidence, du fascisme ordinaire de la dictature, de l'oppression. Mais dans les deux cas, il s'agit bel et bien d'*engagement*. Sur ce point, Esslin parle de l'engagement brechtien de telle façon qu'il peut se confondre avec l'idée qu'Angelopoulos se fait du même concept. Selon Esslin :

The act of engagement can... in Brecht's case be seen as having been of considerable importance in the mechanism of his creative process. It gives him the reason, the justification, and the incentive to work. But on the other hand, Brecht's commitment to the Communist cause was, paradoxically, of little relevance to the ultimate significance, political or otherwise, of his work.¹⁰

Entre les idées politiques (idéologie) de Brecht et son processus de création (son œuvre) s'impose un chemin à suivre inlassablement. L'un ne peut survivre sans l'autre. Il y a là une sagesse de l'esprit, une harmonie dans la pensée et une telle cohésion dans le discours que cela paraît presque de l'utopie. Ce que l'on pourrait considérer comme du détachement face au parti communiste transparaît dans la pensée brechtienne comme une *mise en distanciation* entre l'idéologie et le processus de création.

Chez Theo Angelopoulos, la notion d'engagement revêt le même caractère dans son processus créatif, mais à la différence que chez le cinéaste grec, le chemin emprunté se distingue de celui de Brecht dans la mesure où ses personnages ne sont pas disséqués. Ils vivent, portant le poids de l'Histoire. Et c'est là où on distingue la notion angelopouloussienne de la distanciation :

My characters assume all the elements of epic cinema or, if I may say so, those of epic poetry, typically featuring clear cut persona. In Homer, Odysseus is a shrewd conniver, Achilles is brave, loyal to his friends – and these characteristics never change. The same with Brecht whose characters are larger than life; they serve as carriers of history or ideas. My

characters are being analyzed, they are tormented, like Bergman's. They are more human. They search for lost things, all that was lost in the rupture between desire and reality.¹¹

Même idéologie chez l'écrivain et le cinéaste, mais démarche conceptuelle différente. En vue de cette constatation, de quelle façon peut-on associer le plan-séquence décrit plus haut à la pensée brechtienne ?

Sur ce point, Angelopoulos est clair : deux idéologies politiques s'affrontent. La manière brechtienne dont se sert Angelopoulos a manifestement à voir avec l'idée que le cinéaste se fait de la mise en scène. Car dans ce plan-séquence, c'est bien la façon dont le cinéaste présente sa pensée qui prend le dessus.

D'une part, la mère qui court après son fils pour le ramener à sa place signifie aussi le ramener, malgré son jeune âge, à la raison. Sur le plan de la mise en situation (mise en scène), il y a là une économie du geste et de la parole. La femme sort en prononçant à peine quelques mots de blâme et sort en prenant un pas pressé. Le retour se fait dans les mêmes conditions, sans prononcer un seul mot cette fois-ci.

Quatre monologues au cours desquels chaque intervenant fait part de son aliénation face aux mouvements de l'Histoire se présentent sous forme de plans-séquences. Entre les mains d'Angelopoulos, ils participent à l'élaboration d'une mise en scène où prime l'économie du geste. La majesté du plan tient dans le décor, traité dans sa plus simple expression.

2. Quatre monologues en quête de lumière

1922 : « JE ME SOUVIENS »

Au cours des années 40, les comédiens voyagent dans un train qui les conduit à la Prochaine destination. La caméra les filme en plan fixe. Ils occupent un wagon à eux tous seuls comme si intentionnellement, le cinéaste devait, par ce choix, les exclure du monde extérieur.

Nul autre voyageur ne partage le compartiment. Au début du plan (-séquence), un contrôleur qu'on ne verra que de dos passe pour faire sa ronde. Il disparaît dans le prochain wagon. On ne le reverra plus. Environ trente secondes plus tard, un homme d'un certain âge, le directeur de la troupe (alter ego du mythique Agamemnon) se lève et se dirige vers l'avant. Il s'assoit sur une banquette vide, à la gauche. L'air sérieux, pensif, il s'adresse à la caméra (aux spectateurs sans doute, à Angelopoulos).

L'exposé devient ainsi frontal. L'homme commence à parler. Il nous révèle l'épisode turc de 1922 selon un point de vue à la limite de l'anecdotique. Mais en même temps, on s'aperçoit que le destin individuel rejoint l'Histoire (avec un grand H) par la force des choses et des événements. Ici, Angelopoulos insiste sans nul doute sur le caractère politique de nos vies. « Tout est politique », semble-t-il dire.

L'homme du train déclare :

“ In the meantime, the Turks occupied Karahissar.
It was August 1922. The front was breaking up.
Our soldiers arrived, threw down their arms. The
Greek Army no longer existed. Disaster had struck.
I managed to board on an Italian ship, swimming
all the way from Aglia Triada. Thank God, they
were Italians. They had designs on Asia Minor too,

but they were more humans. Loading their ships
with refugees and bringing them to Greek soil.
While the French, the Americans and especially
the British... who helped cause the war as it served
their own interests showed no conduct. I boarded that
ship with nothing on but my pants. Finally we arrived
in Keratsini...

[Pour faciliter la lecture du mémoire, nous ne reproduisons ici qu'une partie
du monologue (pour la suite, voir point¹² dans les notes)]

L'homme s'arrête de parler pendant quelques secondes. COUPE.

Ici, le cadre (frame) est absolu. Il fait appel aux spectateurs et les contraint, à
juste titre, de réévaluer leur regard. Pendant presque huit minutes, le plan fixe, sans
coupe, nous oblige à jeter notre regard sur celui qui monologue. Mais en-dedans du
cadre, il existe néanmoins deux univers parallèles qui s'entrelacent. Celui, avant, de
l'intervenant, et celui, arrière, en profondeur de champ, des autres membres de la
troupe qui sont là mine de rien, comme si le monologue ne faisait pas partie de la
fiction. Nous sommes donc attirés vers deux pôles opposés. Gardies préfère parler de
forces :

L'espace du cadre est en fait le lieu de deux forces
contraires. L'une, centripète, enclot mon regard au
sein des limites qu'il instaure, le contraint à parcourir
un champ parfaitement circonscrit ; l'autre,
centrifuge, fait que toute composition interne fait
appel en écho à d'autres compositions et s'ouvre sur
une plus grande dimension-textuelle.¹³

Il s'agit, en effet, de la dimension qui comporte le filmé quel que soit
l'élément : le plan, le plan-séquence, la séquence, une scène... L'espace devient donc
celui du texte qui, inévitablement, s'étend sur ce que Gardies nomme « le réseau
complexe de sa structuration ». En d'autres mots, l'élaboration d'un concept.

1944 : « LE DEUIL SIED À ÉLECTRE »

Après avoir été victime d'un viol par des représentants des forces fascistes (dernier plan de la séquence précédente), Électre se retrouve dans un terrain vague. Elle est étendue sur le sol. Elle porte une robe de chambre rouge. Elle se lève, se nettoie les mains, le visage et la robe de chambre (ou plutôt en enlève la poussière du sol), se relève, remet ses pantoufles, serre la ceinture de la robe de chambre tout en s'avançant vers la caméra (donc vers les spectateurs), et remettant ses cheveux en ordre. Elle sort un mouchoir de sa manche droite et nettoie légèrement son visage, un peu ensanglanté. Face à la caméra, elle commence son monologue...

“ After the Germans left the country in the Fall of 1944, in October, the British, under General Scobie, entered Athens and the first government of National Unity was formed. There were demonstrations, enthusiasm; because we all believed in the liberation; because we all had given our best... “¹⁴

COUPE.

Électre regarde tout droit le spectateur pendant quelques secondes, baisse lentement les yeux et les lève ensuite légèrement. Son regard est songeur. Elle vient de prendre le deuil. Son malheur, c'est d'avoir, comme tous ses compatriotes qui ont combattu pour la justice et un meilleur avenir, été trompée. Sa douleur, de perdre des âmes innocentes. Sa tristesse et son affliction, de ne pouvoir rien faire. L'Histoire contemporaine rejoint le mythe. Les héros de ce mythe s'incarne dans les personnages d'aujourd'hui. Ce à quoi Angelopoulos répond :

The motivations are different, the circumstances are not the same. History affects them, changes and transfers them. All I did is sketch them, and this helps me to define more accurately the historical space in which they are allowed to move. In the film, Egistus is a militiaman for the August 14 Party and finds himself in pseudo-collaboration with the Germans. The

concept of power is revealed in him by his attitude to the other actors, after the death of Agamemnon. Attempting to analyze his personal conviction would lead to a psychological drama about the primal reasons that made Egisthus what he is. And that does not interest me at all. What I was trying to achieve is a kind of Brechtian epic, where no psychological interpretation is necessary.¹⁵

De toute évidence, Angelopoulos ne parle pas d'Électre. Il cite en exemple Eghiste. Mais la même analogie pourrait probablement s'appliquer au personnage féminin. Dans ce sens, Électre *expose* son monologue. Sa gestuelle, le rythme de sa voix, de ses paroles, de ses phrases, sa frontalité filmique, tous ces éléments à la fois narratifs et de style supposent une idée mesurée (économe) de la mise en scène. D'où le caractère dépouillé de toute la séquence. Ainsi, Angelopoulos évite-t-il d'attirer l'œil du spectateur sur d'autres détails superflus comme, par exemple, le décor. Un terrain vague, rien d'autre. Le quasi-vide spatial ne fait qu'augmenter la puissance d'évocation, rendant les mots dits ou plutôt les *maux* exprimés lourds de sens, d'une valeur historique inestimable.

Il y a là aussi une utilisation de l'espace par le plan-séquence qui se rapproche des idées que Gardies exprime dans son essai sur l'espace au cinéma :

Au sein d'un récit filmique donné, les lieux, du fait notamment de leur pluralité, sont susceptibles de s'organiser en un véritable système producteur de sens. En cela, ils ne diffèrent pas des personnages (l'un et l'autre sont des "objets" du monde diégétique).¹⁶

C'est ainsi que dans le plan-séquence illustré ci-haut, le personnage d'Électre se confond avec le décor (le lieu, un terrain vague). Tous deux sont meurtris, l'humain par les horreurs qui lui sont infligées, l'espace par le manque d'attention à l'environnement (un des résultats de la guerre sans doute). Mais Angelopoulos favorise (privilégie) le gros plan (ou presque) du visage d'Électre. Deleuze parle de *nudité* (tome 1, p. 141) du visage. Il déclare que contrairement à celle du corps, celle-ci est plus grande. Ainsi, le gros plan

fait de ce même visage un *fantôme* (idem). Voilà donc un troisième élément qui entre dans le cadre. Tout au long du monologue d'Électre, nous serons saisis non seulement par la dramaturgie du propos, par sa signification dans le récit, mais aussi par la façon dont ces propos sont exprimés, juxtaposés. Il s'agit là de quelque chose qui a à voir avec l'affect que le même Deleuze décrit comme suit :

L'affect, c'est l'entité, c'est-à-dire la Puissance ou la Qualité. C'est un exprimé : l'affect n'existe pas indépendamment de quelque chose qui l'exprime bien qu'il s'en distingue tout à fait. Ce qui l'exprime, c'est un visage ou un équivalent de visage (un objet visagéifié), ou même une proposition... On appelle icône l'ensemble de l'exprimé et son expression de l'affect et du visage.¹⁷

Cette sorte d'*intimité* que Theo Angelopoulos se permet avec son personnage place le plan-séquence dont il est question dans une situation quasi-mythique. L'espace-temps disparaît pour céder la place à un terrain intemporel. Le propos (les événements qui sont racontés) indique le temps et le reste (personnage, décor) intensifie ce même temps.

1947 : L'ACTE DE RÉSISTANCE A SES PROPRES RAISONS

Avant même que le personnage s'impose dans le cadre, la caméra enregistre à partir des intérieurs. Par la fenêtre, nous assistons à une élaboration scénique du plan : une jeune fille, une dame d'âge moyen, un homme qui semble du même âge... une troupe de soldats (clin d'œil à la séquence décrite précédemment). Toute l'organisation du plan suppose que l'endroit est animé et que la vie a pris son cours normal. La caméra traverse la chambre à droite, sans coupe, et s'arrête à une autre fenêtre ; près de la fenêtre un homme (ancien prisonnier politique) se tient debout. Nous réalisons que ce que nous avons vu quelques secondes plus tôt est un plan subjectif, d'une *subjectivité off* puisque nous ne savons pas à l'avance que quelqu'un regarde. L'homme commence son monologue.

“ I was caught towards the end of 1947. We were taken to Vourla. An old brothel turned into a prison. All the inmates were political prisoners. Then from Vourla to Lavrion, and then to the island across, Makronissos. The military prison of Athens, they called it. Besides the rebels, there were others... soldiers, cops, thieves... Jehovah's witnesses... they searched us...”¹⁸

L'homme tourne son visage vers la caméra et ajoute : “He hadn't signed!”.

COUPE.

Tout au long de ce monologue qui, indubitablement, situe le plan dans un contexte narratif ayant rapport avec l'inconscient, trois éléments s'imposent : la place du corps dans l'espace, la mise en situation de l'indicible, et l'élément qui englobe le tout.

Le monologueur en question n'indique pas tous les faits. Cela aurait nécessité un film à lui tout seul. Ses bribes d'informations suffisent pour nous éclairer sur ce dont il est question : l'injustice, l'arrestation, le supplice, et surtout la volonté de ne jamais lâcher prise, de rester maître de soi, de ses convictions.

D'une part, il y a le langage employé, populaire, qui va droit au but, dramatique et au même temps quasi résigné. L'homme ne souffre plus. Il a appris à survivre.

Le scénario du *Voyage des comédiens* a été écrit par Theo Angelopoulos. Au même titre que Brecht, le cinéaste assume sa fonction de polémiste. mais dans son cas, par le biais du cinéma. L'image en mouvement, dans le cas du cinéaste grec, n'est plus uniquement une entité révélatrice, mais aussi et avant tout, un constat.¹⁹

Le comédien, seul au milieu du décor, nous livre son monologue. prenant ses distances avec la caméra et le spectateur. Il est ailleurs. Il récite son texte (monologue) en regardant par la fenêtre, sans but précis. Il a l'air songeur. ou mieux encore, il est entièrement concentré sur ce qu'il a à dire. De temps en temps, il s'arrête de parler, le temps de prendre une bouffée de sa cigarette. Le décor, aussi simple soit-il (une fenêtre, un mur, un tableau, l'ombre de la fenêtre sur le mur) enveloppe le personnage en une sorte de huis clos physique. Le personnage, quant à lui, ne sent plus le décor, impliqué dans le jeu de son exposé. Et puis. quand il termine de parler et qu'il tourne son visage et son regard vers la caméra. il prend en même temps conscience de l'effet-cinéma et de la durée. Ainsi :

In modifying the schemas available from earlier periods, Angelopoulos, Davies, Hou, and other directors remind us that the viewer can be deeply engaged by exceptionally exact perceptions of bodies shifting delicately through space and light before the camera.²⁰

Et c'est bien le cas dans ce troisième monologue filmé par une caméra fixe en plan-séquence. La limpidité du plan, son contenu, sa texture, tout indique que seule la parole prime. Le corps du monologueur n'est plus une entité physique. Il devient un support oral. Le corps est intérieur et ultra-diégétique :

One's own body, according to Bhaktin, is always an inner body, whereas the other body is always an outer body. The inner body corresponds to the spirit, the outer body to the soul.²¹

Le corps intérieur du monologueur se charge de livrer aux spectateurs l'indicible (tous les détails de l'arrestation et de l'emprisonnement sont énoncés, les brutalités exercées par les autorités, la souffrance physique et morale. le courage de résister...). La durée du plan se justifie par elle-même. La coupe n'est plus possible.

1917-1947 : LE POÈTE A DIT...

Le quatrième monologue, que nous décrivons ici dans son intégralité, demeure le plus proche de la pensée brechtienne, particulièrement en ce qui a trait aux signes du langage. Ici, le monologueur n'est plus un individu à part entière, au contraire, son rapport intérieur au texte (et à sa double physicalité) prend de telles proportions qu'il en devient lui-même le texte.

De ce fait, la mise en scène d'Angelopoulos se permet, contrairement aux trois autres monologues frontaux, une plus grande liberté de mouvement, ce qui explique la présence de deux autres personnages, de surcroît, les monologueurs des deux épisodes précédents. Une façon comme une autre, pour le cinéaste, de boucler la boucle.

On frappe à la porte d'une chambre. Quelqu'un dit : « Entrez. » Électre et le troisième monologueur entrent. La caméra, sans couper, suit leur entrée vers la chambre. À gauche, le poète est assis sur un lit, derrière lui, à sa droite, deux fenêtres. Il fait donc dos à une fenêtre, bien entendu, celle de gauche. Les deux autres personnages avancent. La femme s'assoit sur une sorte de tabouret, quelque part, à droite, près du lit ; l'homme reste debout à sa droite. Ils font face au poète.

Ici, on remarquera la triangularité du plan, figure géométrique composée de trois personnages en quête d'histoire. Ce sont eux les trois monologueurs. C'est à travers les mots que les spectateurs découvrent une partie de l'Histoire contemporaine du peuple grec.

À l'opposé des trois autres monologueurs, le récitant ne fait pas face à la caméra ou à l'extérieur, mais aux deux autres personnages à qui il s'adresse. Cette rupture dans la

mise en situation amène Angelopoulos à examiner intellectuellement une fois de plus l'utilisation de l'espace.

Dans les trois premiers monologues présentés, l'espace *défictionnalise* la narration. Nous sommes, dans chacun de ces cas, en présence d'un corps quasi inanimé tant le mouvement est limité ; les mots prennent le dessus. Ici, par contre, la présence de deux autres personnages dans la même chambre incite à une mise en scène plus élaborée. La fiction se réinvente d'elle-même, procurant une sorte de rupture avec les précédents épisodes. Le poète déclare :

“ I will go over the obstacles. The intervention of events, sounds, realignments. The intervention of navies, from the raging open sea, the popular speaker, my breast, the cries... the factories... October 1917... 1936... December 1944. For all this I have chosen to remain rags. As the French Revolution bore me, Mother Spain bore me, a dark conspirator. “

Le poète se lève, se dirige vers la droite, vers la fenêtre. Il regarde à l'extérieur, tout en poursuivant son monologue :

“When sometimes I hear with my own ears strange noises and distant whispers, when I hear trumpets and songs, endless speeches, hymns and noises. When I hear speak of liberty, of biblical laws, of an ordered life, I always fall silent. But someday I will open my mouth. The gardens will fill with waterfalls; the same dirtyyards will become arsenals. The young, elated, will follow reciting verses, not hymns, and never submitting to the terrifying power. “

Électre se lève à son tour et fait face à son compagnon. Le poète tourne son visage vers eux et finit par dire...

“Once again, they promise a weak freedom!”

Et puis, la caméra fait un travelling arrière avant la coupe.

Nous constaterons qu'ici, le langage prend une dimension presque onirique, ponctué de phrases beaucoup plus récitatives que parlées, voir même *interprétées*, comme s'il s'agissait pour un acteur de *jouer* son monologue.

Que peut-on conclure de ces quatre monologues ? Ils sont tous énoncés par un seule personne, certes, mais leur contenu parle du collectif, du partage, de la justice, de l'équité, aussi bien que du rapport de l'individu à la mémoire. Ils ont tous les quatre ce côté brechtien ayant rapport au rejet de l'auto-affirmation indépendamment des autres.

Brecht's rejection of individualism... provides the closest link between his pre-Marxist search for a new form of drama and the conceptual world of Communism. Brecht accepted this and argued that "epic drama" was the only form adequate to such a conception.²²

On pourrait ajouter que le drame épique, de par sa structure, demeure sans aucun doute une des rares formes d'expression qui puisse faire comprendre la complexité de l'expérience humaine.

Mais le drame épique, c'est aussi une suite de tableaux. Ceux d'Angelopoulos, nous l'avons vu, s'apparentent à ceux de Brecht dans *Mère Courage*. Dans son commentaire de l'œuvre de l'auteur allemand, Roland Barthes signale la spécificité de chaque tableau :

Chez Brecht, comme dans la grande peinture réaliste, le tableau est narratif d'une façon fondamentale, et non plus parasite ; la visualité est saturée d'intelligence, elle signifie à elle seule ; le tableau brechtien est presque un tableau vivant ; comme la peinture narrative, il présente un geste suspendu, éternisé virtuellement dans le moment le plus fragile et le plus intense de sa signification... d'où son réalisme, puisque le réalisme n'est jamais qu'une intelligence du réel.²³

Chose certaine, nous pouvons désormais l'affirmer, chez Angelopoulos, Brecht figure ses maîtres à penser. Un Brecht avec son sens de la perennité de l'Histoire, de sa

continuité dans les diverses étapes de l'humanité. Ces divers tableaux de la Grèce de 1939 à 1952 ne se réduisent pas à quelques explications. Au contraire, ils participent à une réflexion sur l'humain et le filmé, sur la vie et le cinéma. La narration chez Angelopoulos reprend ainsi son caractère *dialectique*, fait d'analyse et de synthèse. Dans un monde où malgré les apparences, l'individu ne peut être compris que comme faisant partie d'une entité sociale, ce processus ne peut paraître que nécessaire. Theo Angelopoulos l'aura définitivement compris.

NOTES

¹ Gauthier, Guy. « Le film du mois : *Pour Électre*, de Miklós Jancsó ». *La Revue du cinéma*, n° 300, novembre 1975: 68.

² "Forms and Ideologies", in *Realism and the Cinema*; edited by Christopher Williams. London: Routledge & Kegan Paul, 1980: 221.

³ Idem: 221.

⁴ Esslin, Martin. *Brecht: A Choice of Evils*. London: Eyre & Spottiswoode, 1963: 109.

⁵ Idem: 204.

⁶ Walsh, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. London: BFI Publishing, 1981: 129.

⁷ Brecht, Bertolt. *Mère Courage et ses enfants (Mutter Courage und ihre Kinder) : chronique de la Guerre de Trente ans en douze tableaux*. Textes français de Geneviève Serreau et Benno Besson. Paris: l'Arche, 1957: 76.

⁸ Horton, Andrew. *Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997: 105.

⁹ Weidili, Walter. *The Art of Bertolt Brecht*; translated by Daniel Russell. London: The Merlin Press, 1963: 13.

¹⁰ Esslin, Martin. *Brecht: A Choice of Evils*. London: Eyre & Spottiswoode, 1963: 209.

¹¹ *Theo Angelopoulos: Interviews*; edited by Dan Fainaru. Jackson: University Press of Mississippi, 2001: 69.

¹² ... I was hungry. I longed for spaghetti cooked on oil. I kept saying to myself : 'I wish I had something to eat!'. I jumped into the sea. The others jumped too. When I got ashore, I saw an old shepherd. He gave me an old shirt to wear. I set out to Piraeus with a man from Chios. We searched a country tavern where they were cooking beans. There was a couple inside. I asked for some water. 'Where are you from, they asked?'. 'We are refugees from Asia Minor', I replied. 'Sit down', said the people. 'Give them something to eat'. We ate a whole portion of beans. They also treated us to some retsina wine. It turned out that they were royalists. 'Don't worry', they said, 'One day we'll get our land back'. And some nonsense about the last king of Byzantium. I said: 'I've eaten. I thank you, goodbye'. I was so furious. We spent the night in a church in Piraeus. All the refugees had gathered there. I slept in a push cart. In the morning, I told my companion from Chios: 'We will go to find work'. 'Where?', he said. 'Wherever we see a smoke stack at the factory'. 'Excuse me, we are refugees. Are there any jobs for us?'. 'Come in', he said. They gave us two drachmas a day and a place to sleep. It was better than nothing! In the meantime, I wondered what had happened to my family. I saw an old neighbour. 'How are you?'. He was the brother of Vassilis, the actor. 'Your oldest brother was lost', he told me. 'Your father, your mother and the kid got off at Mytilene'. I searched heaven and earth to find them, but I never did."

¹³ Gardies, André. *L'Espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksiecks, 1993: 170.

¹⁴ We even believed in alliances, all the allies. So, after the disagreement and Scobie's ultimatum, to have the People's Army disbanded, after the resignation of the Communist ministers and when we saw the Nazi collaborators free and armed again by Scobie, we felt betrayed. They told us to take part in the demonstration; but in fact, the people took to the streets spontaneously. But the British had planned it. They wanted an armed confrontation. But we did not know it. The people took to the streets carrying flags, full of emotion, shouting. The blow, on that Sunday, in December, took us by surprise.

Many had brought their children. No one expected it. The mass filled the squares. It was indescrivable. They were on the roof of the King George Hotel, and on the pediment of the Royal palace. We could see the barrels of their guns all around us. We were surrounded by police. The crowd was shouting. Suddenly shots were heard. I was in the middle of the square, someone was hit near the tomb of the unknown soldier. The people dipped a flag in his blood and began shouting: 'Freedom! Freedom!. No more occupation!, and they kept firing at us from the pediments. Suddenly, someone else was hit in the square. We fell to the ground. Near me, a boy with a bugle. He was wounded but he got up and stood on the sidewalk shouting: 'One more time. I want to cry out, to blow my bugle'. He fell. They took him away. I don't remember. We regrouped and marched forward. At the corner, further down, there was a group of policemen. We surrounded and disarmed them. But the others kept firing at us from the roof. We kept marching. Britishers and Americans watched indifferently from the windows of the King George Hotel. We reached Omonia Square. The only thing I remember: the crowd down on their faces in the square and the barrels of the guns protruding from the hotel across the square. In two days, there were twenty-eight dead and more than two hundred wounded. That same night, the People's Army responded with attacks on police stations. Fighting began. Barricades. The Battle of Athens lasted 33 days."

¹⁵ Fainaru: 18.

¹⁶ Gardies: 78.

¹⁷ Deleuze, Gilles. *Cinéma I : l'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de minuit, 1983: 138.

¹⁸ ... They took our watches, our pens... all we had. For some, the torture began at once. The interrogations stopped when we signed a declaration against the Communist Party. I was to be tortured in the guardhouse upstairs. They told me: 'Listen, you won't make it out of this place unless you sign the declaration. I refused to sign. I said, even if you cut me to pieces. Two or three hours later, they took me down unharmed. We did not beat you, but act like you're limping, so it will look as if we did. About 8 o'clock, they took me to the police station. The sergeant turned me upside down, like a goat, and beat the daylight out of me. When he got tired, the others started beating and kicking. I fainted twice, then they took us outside. It was winter, February... there were other prisoners. They made us stand ten metres apart from each other. Someone was standing guard. In the morning, they beat us again. Then we were taken to carry large rocks from the sea. We would take them up the hill and down again for no reason. One of the tortured prisoners suffered from tuberculosis. We went up the hill, but his chest could not make it. When we reached the top, he started to spit blood. They took him to the hospital. They would beat us from 5 to 7, or 8, each evening. At night, they would keep us spread apart from each other, so that we couldn't communicate when they went to sleep. Our feet were so swollen they burst our shoes. I couldn't walk from the beating. A guard with a club in his hand would yell at me: 'Run, run!'. How could I run when I was dragging myself along? They tortured me for two weeks. As each blow fell and I growled, the others held their breath. Little by little, the others broke down one by one. They were five or six of us left who wouldn't sign. They put the pressure on us. One evening in the twilight, I saw them coming. Camp guards and torturers from the other units, like beasts of prey. We were outside on the wet ground. They surrounded us. This time, I thought, they will finish us off for good. I turned to the guy next to me. Things don't look good tonight, Vassilis. I couldn't last any longer. I dragged myself up and told him I would sign. The sergeant, delighted, asked me if I wanted a drink. I told them I did not want anything. They took me to a tent and left me. Two hours later, they brought Vassilis in. Not dead, but crushed."

¹⁹ Dans son essai « Brecht's Language and its Sources », Martin Esslin présente l'auteur comme un pamphlétaire poétique. Le social et le politique ne pouvant se passer l'un de l'autre. Il déclare : "Brecht was a poet, first and foremost. However much interest his writings may have aroused as expressions of the problems and anxieties of the age as political pamphlets, manifestoes of stage reform, or social documents, their chief distinction lies in their 'memorable speech'. This is their primary significance. It underlies and from it derives any other significance they may possess... But this also makes any discussion of Brecht particularly difficult outside his own linguistic sphere.", in *Brecht: a Collection of Critical Essays*; edited by Peter Demets. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1962: 171.

²⁰ Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997: 267.

²¹ Haynes, Deborah J. *Bakhtin and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995: 74.

²² Dickson, Keith A. *Towards Utopia: A Study of Brecht*. Oxford: Clarendon Press, 1978: 230.

²³ Brecht : 217.

CONCLUSION

La principale force du *Voyage des comédiens*, comme c'est également le cas dans tous les films d'Angelopoulos, est qu'il s'adresse presque exclusivement à l'intelligence préalable du spectateur. Par le seul mérite de la mise en scène, par la qualité sonore et visuelle de l'ensemble, par les références historico-politiques de la Grèce du 20^e siècle et par l'utilisation rationnelle du principe du plan-séquence, le film arrive à retenir l'attention du spectateur malgré ses presque quatre heures de projection.

Pour nous permettre de mieux comprendre la valeur et la signification du plan-séquence dans le cinéma d'Angelopoulos et plus particulièrement dans *Le Voyage des comédiens*, nous avons consacré une grande partie de ce mémoire à une analyse méthodique du plan-séquence à travers, principalement, quatre monologues filmés selon ce principe.

Nous étions conscients de l'impossibilité de composer avec tous les plans-séquences du film. Nous avons donc choisi ceux qui, à notre humble avis, s'avéraient les plus pertinents, propres à une compréhension de la démarche esthétique, éthique et politique de l'auteur.

Nous avons tracé un parallèle entre *Le Voyage des comédiens* et le cinéma du réalisateur hongrois Miklós Jancsó, et plus particulièrement son film *Pour Électre*. Nous avons finalement situé le film d'Angelopoulos selon une perspective brechtienne.

Situer l'œuvre de Theo Angelopoulos dans un contexte socio-politique contemporain relève de la véritable gageure. Œuvre emblématique d'un cinéma exclusivement axé sur le rapport entre l'éthique du plan et sa représentation, le cinéma

d'Angelopoulos soutient la thèse que nous avons développée et selon laquelle il s'agit d'un cinéma qui dépasse les frontières : entre les diverses nations, entre les multiples lignes de démarcation. Dans le cas du *Voyage des comédiens*, c'est aussi situer le film dans un contexte de temps. La notion de temps fait en effet partie intégrante du propos. Plus on avance dans le réseau du film, plus les intentions d'Angelopoulos se font claires, précises, mais par la même occasion, moins on prend conscience du temps réel qui s'écoule. Affirmer une représentation spatiale du temps et de l'Histoire, c'est aussi justifier la présence d'un point de vue. La chronologie logique (ou classique) des événements implique la notion d'ensemble (de *totalité*), c'est-à-dire de point de vue absolu, hors du temps et bien entendu, de l'espace. L'Histoire contemporaine est construite d'ébauches lacunaires et imprécises. Angelopoulos rejoint cette perception de l'Histoire et d'une certaine façon, du monde. Il y a peut-être là un pas vers ce qu'on appelle la *modernité*.

Un concept que nous abordons pour la première et unique fois dans notre mémoire. Intentionnellement, puisqu'il s'agit d'une réflexion qui mériterait sans doute à elle-seule un autre mémoire. Ici, nous ne faisons que l'ébaucher, question de placer ce travail en suspension, pour indiquer que la tâche n'est pas vraiment finie et qu'en fin de compte, le cinéma d'Angelopoulos suit un mouvement qui se fait en même temps que celui de son époque, qui respire le même souffle et ne cesse de se reconstruire.

En fait, force est de souligner qu'en raison de tous les éléments exprimés dans ce mémoire, le cinéma d'Angelopoulos est celui de la modernité. Dominique Chateau signale que la modernité serait un « état d'esprit » qui aurait été découvert après la Deuxième Guerre mondiale et passé sous diverses transformations selon les décennies. Il

ajoute que le cinéma, de par son caractère spécifique, est un « art de la modernité », mais que pour accéder à ce statut, il aura fallu qu'il se désengage de la garantie de son origine :

C'est dire que la notion de modernité n'a pas le même sens dans les deux versions. Le premier a l'avantage d'être historique : le constat que la conscience de la modernité a émergé à la fin du 19^e siècle dans un moment donné du processus de la rationalisation industrielle (modernisme)... la modernité, pour le poète [cinéaste], est d'avantage un état d'esprit qu'un simple constat, une idéologie qui exige de l'artiste qu'il ajuste l'ontologie de l'art à l'ontologie du monde actuel.¹

Sur ce point, il est serait concluant d'ajouter que *Le Voyage des comédiens* a été tourné durant la dictature des Colonels. Angelopoulos a sans doute maquillé le scénario de multiples façons. Le mythe des Atrides, nous l'avons déjà mentionné. n'est utilisé par Angelopoulos qu'à titre métaphorique, pour ainsi mieux démystifier le présent.

Angelopoulos, nul doute, appartient à une génération de cinéastes (Godard, Oshima, Bertolucci, Tarkovski) pour qui le cinéma ne peut plus être innocent. Conscient des formes déjà passées, leur art ne saurait être appropriation qu'à partir d'un don esthétique. Pour l'auteur du *Voyage des comédiens*, les films de l'âge d'or hollywoodien ont compté, mais ils ne demeurent dans son esprit que dans un forme *inventaire*. Par ailleurs, de sa jeunesse cinéphilique, dans le Paris du début des années 60, Angelopoulos retient notamment la leçon de deux cinéastes qui l'ont vraiment influencé, notamment dans son utilisation du plan-séquence et de l'espace-off (le non dit). Il s'agit de Kenji Mizoguchi et de Michelangelo Antonioni. Trois énoncés, *mouvement perpétuel de l'histoire*, *quête existentielle* et *morale* s'imposent dans l'œuvre d'Angelopoulos. Ces particularités s'inscrivent dans les liens qui unissent le cinéma d'Angelopoulos et l'œuvre de Brecht. Dans un essai consacré à

Angelopoulos, Michel Ciment, de la revue *Positif*, cite Isabelle Jordan dans son introduction. Il dénote que dans *Le Voyage des comédiens*, Jordan a vaillamment saisi la complexité de l'œuvre. Il dit :

Isabelle Jordan a fait le tour de l'héritage brechtien dans l'étude la plus profonde et la plus pertinente consacrée à ce jour au *Voyage des comédiens*. Héritage et non détournement d'héritage comme celui pratiqué par tant d'épigones simplistes qui ont confondu distanciation et absence d'émotion, drame épique et pensum didactique. Entr l'art pour l'art et l'art engagé, ces deux impasses esthétiques. Angelopoulos cherche et trouve, comme les plus grands, et grâce à l'imagination, cet art qui nous engage et nous détache à la fois, qui nous fait participer à ce qu'il représente et sans cesse nous rappelle pourtant qu'il s'agit d'une fiction esthétique. En quoi il rejoint Brecht.²

Inutile de rappeler que *Le Voyage des comédiens* demeure un film si riche, si dense, si ordonné, le plus beau dans l'œuvre pourtant magique de Theo Angelopoulos, qu'on aurait envie de dissenter sur tous les plans. Un choix s'imposait. Mais la force de ce voyage mythique tient tout particulièrement à la poétisation du réel et à l'intervention d'une certaine aura presque surréaliste dans le récit. Ce tableau d'une partie de l'Histoire de la Grèce, Angelopoulos ne le réduit pas à quelques explications, au contraire, le cinéaste l'insère dans le quotidien des personnages et des situations. Le réalisme, bien que souvent onirique, existe non pour représenter le réel, mais pour le structurer et l'analyser par le biais d'une mise en scène magnifiquement orchestrée. Film de la modernité, il n'y a là aucun doute, *Le Voyage des comédiens* ne fait qu'analyser les mythes d'une société et faire ressortir au grand jour les dérèglements et les mensonges de l'Histoire.

NOTES

¹ Château, Dominique. *Cinéma et philosophie*. Paris : Nathan, 2003 : 163.

² Ciment, Michel. « Introduction ». Theo Angelopoulos. Paris : Edilig, 1989 : 10.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. *La Chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.

Bassi, Karen. *Acting Like Men : Gender, Drame and Nostalgia in Ancient Greece*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1998.

Bazin, André. « Montage interdit ». *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris : Éditions du cerf, 1958.

Benjamin, Walter. *L'Homme, le langage et la culture : essais*. Paris : Denoël, 1974.

Bordwell, David. *Film Art : An Introduction* ; avec la collaboration de Kristin Thompson. New York : Knopf, 2nd edition, 1986.

Bordwell, David. *Making Meaning : Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge : Harvard University Press, 1991.

Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge : Harvard University Press, 1997.

Brecht, Bertolt. *Mère Courage et ses enfants (Mutter Courage und ihre Kinder) : chronique de la Guerre de Trente ans en douze tableaux*. Textes français de Geneviève Serreau et Benno Bresson. Paris : L'Arche, 1957.

Brecht, Bertolt. *Sur le cinéma : précédé des extraits des carnets*. Paris : l'Arche, 1970.

Cardinal, Serge. « La Mélancolie du nom : cinéma et identité nationale ». *Cinémas*, v. 8, n^{os} 1-2.

Castiel, Élie. « Le Regard d'Ulysse : les images perdues de l'innocence ». *Séquences*, n^o 181, novembre/décembre 1996.

Castiel, Élie. « Theo Angelopoulos : l'ambiguïté de la représentation ». *Séquences*, n^o 212, mars/avril 2001.

Chambers, Ross. *Mélancolie et opposition : les débuts du modernisme en France*. Paris : Corti, 1987.

Chateau, Dominique. *Cinéma et philosophie*. Paris : Nathan, 2003.

Ciment, Michel. « Entretien avec Theodore Angelopoulos ». *Positif*, n^o 174, octobre 1975.

Ciment, Michel. *Theo Angelopoulos*, avec la collaboration d'Hélène Tierchant. Paris : Edilig, 1989.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1 : l'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de minuit, 1983.

Dickson, Keith A. *Towards Utopia : A Study of Brecht*. Oxford : Clarendon Press, 1978.

Esslin, Martin. *Brecht : A Choice of Evils*. London : Eyre & Spottiswoode, 1963 (Reprint of 1959).

"Forms and Ideologies". *Realism and the Cinema*; edited by Christopher Williams. London: Routledge, 1980.

Foucault, Michel. *Politics, Philosophy, Culture : Interviews and Other Writings, 1977-1984*. New York : Routledge, 1988.

Gardies, André. *L'Espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksiecks, 1993.

Gauthier, Guy. « Le film du mois : *Pour Électre*, de Miklós Jancsó ». *La Revue du cinéma*, n° 300, novembre 1975.

Georgakas, Dan. "Angelopoulos, Greek History and The Travelling Players". *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*. Westport: Praeger, 1997.

Goldmann, Annie. *L'Espace dans le cinéma contemporain*. Paris : Veyrier, 1985.

Haïm, Monica. « Le Temps et l'espoir : un entretien avec Arturo Ripstein ». *Séquences*, n° 198, septembre/octobre 1998.

Havot, Christophe. « Robert Bresson : le corps par défaut ». *Entrelac*, n° 2, octobre 1994.

Haynes, Deborah J. *Bakhtin and the Visual Arts*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

Horton, Andrew. *Theo Angelopoulos : A Cinema of Contemplation*. Princeton : Princeton University Press, 1997.

Jaubert, Alain. www.artefrance.fr/dvd/palette_les_grands_modernes/paletteslivre.html.

Kanapa, Jean. *L'existentialisme n'est pas un humanisme*. Paris : Éditions sociales, 1947.

Kant, Emmanuel. *Le Jugement esthétique*. Paris : PUF, 1977.

Kierkegaard, Søren. *Le Concept de l'angoisse*. Paris : Gallimard, 1935.

Lemarié, Yannick. « Le Corps éparpillé ou le visage bless ». *Positif*, n° 453, novembre 1998.

Marcorelles, Louis. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris : UNESCO, 1970.

Merton, Thomas. *Contemplation in a World of Action*. Garden City : Doubleday, 1973.

Orr, John. *Cinema and Modernity*. Cambridge : Polity Press, 1993.

Pasolini, Pier Paolo. « Le Cinéma de poésie ». *L'Expérience hérétique, langue et cinéma*. Paris : Payot, 1976.

La Politique des auteurs ; textes réunis et préfacés par Antoine de Baecque, avec la collaboration de Gabrille Lucantonio. Collection « Petite anthologie des Cahiers du cinéma ». Paris : Cahiers du cinéma, 2001.

Rivette, Jacques. « De l'abjection ». Paris : *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961.

Sabouraud, Frédéric. « La Ronde des abeilles ». *Cahiers du cinéma*, n° 394, avril 1987.

Schuster, Mel. *The Contemporary Greek Cinema*. Metuchen : Scarecrow Press, 1979.

Siety, Emmanuel. *Le Plan: au commencement du cinéma*. Paris: Les Cahiers du cinéma, 2001.

Strauss, Frédéric. « L'Empire de la contemplation », avec la collaboration de Serge Toubiana. *Cahiers du cinéma*, n° 413, novembre 1988.

Tarr, S. "The Travelling Players: A Modern Greek Tragedy". *Jump`Cut*. no. 10-11, Summer 1976.

Theo Angelopoulos: A Retrospective, May 27 to June 21, 1988. London: Riverside Studios / Athens : Greek Film Center, 1988.

Theo Angelopoulos: Interviews; edited by Dan Fainaru. Jackson: University of Mississippi Press, 2001.

Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Tigoulet, Marie-Claude. « Notes sur *Jours de 36*, ou l'angoisse du vide ». *Études cinématographiques*, 142-145, 1984.

Walsh, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. London: BFI Publishing, 1981.

Weidili, Walter. *The Art of Bertolt Brecht*; translated by Daniel Russell. London: The Merlin Press, 1963.

FILMOGRAPHIE ANNOTÉE (longs métrages)

LA RECONSTITUTION / RECONSTRUCTION

(*Anaparastassi* – 1970, 110 minutes)

Rentré d'Allemagne, un homme est assassiné par sa femme, qui entretemps, a pris un amant ▪ Enquête sur la vérité, qu'on ne saura jamais puisqu'elle est inscrite dans le corps du film. Un premier long métrage dans lequel Angelopoulos expérimente déjà avec l'éthique du plan.

JOURS DE 36 / DAYS OF 36

(*Meres tou 36* – 1972, 120 minutes)

On cherche à éliminer un indicateur de police. Des complications surviennent dans une enquête qui ressemble beaucoup plus à un interrogatoire ▪ « La construction du film est assez étrange parce que j'essaie de nourrir cette anecdote, prise comme point de départ, par d'autres choses qui rentrent dans le corps même du film. On pourrait dire qu'il s'agit d'andréiase, c'est-à-dire que le film cesse de recommencer. » (Angelopoulos)

LE VOYAGE DES COMÉDIENS / THE TRAVELLING PLAYERS

(*O Thiassos* – 1975, 240 minutes)

Voir mémoire.

LES CHASSEURS / THE HUNTERS

(*I Kynighi* – 1977, 165 minutes)

Par le biais de la fable politique, Angelopoulos a conçu un film anti-bourgeois, particulièrement en fixant son regard sur les classes bourgeoises mal politisées.

ALEXANDRE LE GRAND / ALEXANDER THE GREAT

(*Meghalexandros* – 1980, 210 minutes)

Depuis *Le Voyage des comédiens*, Angelopoulos ne cesse de prendre le deuil de l'Histoire de son pays. Ici, il expérimente encore plus avec la forme, faisant du plan-séquence et en quelque sorte du plan tout court, une abstraction aussi sensorielle que libératrice. Plus que jamais, le plan sert ici de métaphore.

VOYAGE À CYTHÈRE / VOYAGE TO CYTHERA

(*Taxidi sta Kythira* – 1983, 137 minutes)

Toujours l'Histoire de la Grèce, mais traité sur un ton intimiste. Utilisation méditative de la notion espace/temps. Mise en abyme faisant le parallèle entre les doutes du réalisateur dans le film et ceux d'Angelopoulos en tant que créateur, lui-même devant composer avec les lois du marché.

*L'APICULTEUR / THE BEEKEEPER**(O Melissokomos – 1986, 120 minutes)*

Angelopoulos délaisse l'Histoire pour se pencher sur l'individu. Mais ce n'est qu'en apparence, puisque les mouvements de l'Histoire pèsent sur le destin fragile de Spyros, l'anti-héros de cette fable sur le regret.

*PAYSAGE DANS LE BROUILLARD / LANDSCAPE IN THE MIST**(Topio stin omihli – 1988, 126 minutes)*

Deux enfants sont à la recherche d'un père imaginaire. L'Histoire avec un grand H est ici absente. La symbolique et la métaphore rejoignent le poétique et le sublime avec, en arrière-plans, des éléments d'observations sociologiques.

*LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE / THE SUSPENDED STEP OF THE STORK**(To meteoro vima tou pelargou – 1991, 126 minutes)*

L'Histoire revient, mais elle s'universalise. Ici, il est question de frontières infranchissables. L'exil devient un nouveau thème à explorer. La plupart des personnages vivent en rupture : de leur pays, de leur famille, de leur passé...

*LE REGARD D'ULYSSE / ULYSSES'S GAZE**(To Vlemma tou Odyssea – 1995, 180 minutes)*

La crise existentielle d'un cinéaste grec vivant en Amérique, qui retourne dans son pays. Pour Angelopoulos, l'occasion de méditer une fois de plus sur l'Histoire, ses contemporains et son rapport au cinéma.

*L'ÉTERNITÉ ET UN JOUR / ETERNITY AND ONE DAY**(Mia Eoniotitta kai mia mera – 1998, 132 minutes)*

Le plan est ici totalement au service du cinéma. Il en devient presque mystique. Son organisation, quasi liturgique, mêlée à une lucidité divinatoire, rend cette *éternité* dont il est question, une affaire de pensée athéiste qui se traduit comme une véritable religion.

*THE WEEPING FIELD**(To Livadi pou dakhrizi – 2003-2004)*

Première partie d'une trilogie sur l'Histoire de l'Europe, de 1913 à nos jours.

Des changements pourraient survenir quant à l'organisation des différents récits, aux époques évoquées et, bien entendu, à la date d'achèvement du film. Actuellement en production..